АКАДЕМИЯ НАУК СССР

В. А. ВАСИНА-ГРОССМАН

Русский классический роман XIX века

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

Vasina-Grossman, V

В. А. ВАСИНА-ГРОССМАН

Русский классический романс XIX века

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР
Москва — 1956

ОТВЕТСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР

И. Ф. БЭЛЗА

ВВЕДЕНИЕ

Русское классическое музыкальное наследие во всем многообразии своих жанров относится к величайшим ценностям мировой художественной культуры.

Одним из самых замечательных и богатых жанров является романс, завоевавший, наряду с классической оперой, особую популярность в народе. Не только произведения великих мастеров — Глинки, Даргомыжского, Чайковского, Мусоргского, Римского-Корсакова, Бородина, Рахманинова,— но и более скромные по своему значению произведения Алябьева, Варламова, Гурилева и других авторов песен и романсов, до сих пор звучат в программах певцов, пользуясь неослабевающей любовью слушателей. Мы с полным правом можем назвать классический романс одним из самых демократических жанров.

Романс демократичен уже в силу самой специфики жанра: соединение музыки и слова, лаконичность формы, большая, чем в других жанрах, доступность и простота не только для восприятия, но и для исполнения, органически присущи романсу.

Однако демократизм — драгоценнейшее качество русского романса — означает не только простоту и доступность средств выражения, но и значительность круга идей и образов, затрагивающих и волнующих самые широкие круги слушателей. Русский романс никогда не был ограничен областью субъективной лирики: сохраняя обычно форму лирического музыкального высказывания, он тем или иным образом откликается на все значительные события современной ему действительности.

В лучших своих образцах русский классический романс всегда был в той или иной мере связан с передовыми идеями своего времени. Социальные, гражданские мотивы занимают в этом жанре гораздо более важное место, чем обычно думают. Внимательно вслушиваясь в слова и музыку многих русских романсов, мы ясно различаем, как звучат в них гимны вольности, рожденные идеями декабристов, как, следуя принципам эстетики революционных демократов, русские композиторы в своих песнях рисуют правдивые картины жизни народа, раскрывая в то же время всю его душевную красоту. Мы ясно различаем, что в русском романсе рубежа двух столетий, как и во всем передовом русском искусстве, наперекор модернистским веяниям продолжает звучать великий девиз реалистического искусства: «Прекрасное есть жизнь».

В романсе как лирическом жанре раскрывается все богатство внутреннего мира русского человека. Тема личности здесь, как и во всем искусстве классиков, неотделима от темы родины, народа.

Русский классический романс вырос на почве народно-песенного искусства. Важно отметить, что даже романсы, на первый взгляд далеко отстоящие от народно-песенных истоков, никогда не утрачивают связи с ними. Интонационный строй и принципы мелодического развития русского романса рождены, в конечном счете, интонационным строем и мелодическими принципами народной песни. Этим определяется образность и реалистичность мелодики русского романса.

Изучение мелодического стиля русской классической музыки является одной из актуальнейших задач советского музыкознания. Важность исследования классического романса как жанра, на котором очень ясно можно проследить закономерности реалистической мелодии, очевидна и не требует особых доказательств.

На всем пути своего развития романс был связан с русской классической оперой, в нем жили те же образы, развивался тот же мелодический стиль. Почти у всех композиторов-классиков — Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова — романсы часто служили как бы предварительными эскизами типических оперных образов. Усвоение традиций классического романса может помочь и в решении многих проблем советской оперы, прежде всего — проблемы индивидуальной характеристики героя.

История романса — синтетического музыкально-поэтического жанра — не может быть исследована вне связи с историей русской поэзии. Отражение в классическом романсе передовых идей своего времени (о чем говорилось выше) осуществлялось в значительной мере именно благодаря связи романса с основными направлениями русской поэзии.

Связь романса с поэзией — не только тематическая и сюжетная. В нем находит отражение и сама поэтическая специфика, определяющая многие особенности музыкального стиля романса, в частности, его мелодико-интонационный склад, возникающий в теснейшей связи с поэтической интонацией. Отметим тут же, что связь музыки с поэзией в русском романсе вовсе не была пассивным отражением поэзии. Процесс переосмысливания текста в музыке (особенно яркий и активный у Чайковского) представляет собой интереснейшее творческое явление. Никак нельзя игнорировать и обратной закономерности, т. е. влияния русской музыкальной и, особенно, вокальной культуры на поэзию. Особенно заметно это в творчестве Фета, Полонского, Апухтина и других.

Уже краткое перечисление вопросов, встающих перед исследователем русского классического романса, свидетельствует о том, что этот жанр представляет собой чрезвычайно богатый материал для изучения.

* * *

Классики русского музыкознания справедливо оценивали романс как одну из важнейших областей искусства и посвятили ему немало интереснейших страниц. В больших статьях о творчестве русских музыкальных классиков, в заметках-откликах на новые сочинения, в отдельных замечаниях мы находим ценнейшие мысли, глубоко и верно анализирующие самую сущность русской реалистической вокальной музыки.

Отметим, что одно из первых критических выступлений основоположника русского музыкознания — В. Ф. Одоевского посвящено именно романсу. В первом номере «Вестника Европы» за 1824 год была напечатана статья Одоевского «Несколько слов о кантатах[1] г. Верстовского». В ней,

[1] Здесь кантата понимается как крупное вокальное сочинение — словоупотребление, довольно распространенное в то время.

приветствуя новые произведения молодого композитора, Одоевский затрагивает ряд важных эстетических вопросов, в частности вопросы соединения музыки и слова. Многие статьи Одоевского, не посвященные романсу специально, имели важное значение для развития этого жанра. Так, например, постоянные призывы Одоевского изучать народную песню — основу профессиональной музыки — имели, конечно, прямое отношение к романсу, формулируя теоретически то, что отстаивали в своем вокальном творчестве передовые русские композиторы.

Замечательные страницы, посвященные романсам Глинки, находим у А. Н. Серова в «Воспоминаниях о Михаиле Ивановиче Глинке». Серов создал здесь превосходный литературный портрет Глинки — исполнителя своих романсов. Каждая строчка этих воспоминаний драгоценна для певцов. Но, говоря преимущественно об исполнении, Серов дает и характеристику самой музыки, замечательную прежде всего тем, что музыка рассматривается в живом ее звучении, причем анализ музыкального текста неотделим от анализа исполнительского интонирования этих романсов и песен.

В одном из примечаний к «Воспоминаниям» Серов говорит о своем намерении написать отдельный критический труд, включающий в себя оценку всех романсов и песен Глинки в их хронологическом порядке и технический разбор лучших из них. К сожалению, замысел этот остался неосуществленным. Но многие страницы «Воспоминаний» (которые также не были доведены до конца) мы вправе рассматривать как предварительный эскиз задуманного аналитического труда. Даже и в таком, эскизном виде серовский анализ некоторых романсов Глинки до сих пор остается непревзойденным по меткости и глубине.

Нельзя никак пройти мимо приведенного Серовым замечательного высказывания Глинки об одном из его романсов: «По моему мнению, хорошо, чтобы каждая вещица, хоть маленькая, служила чем-нибудь в свою очередь для новых поворотов музыкального дела и его науки» [1]. В этих словах основоположника русской классической музыки раскрывается все его отношение к творчеству, одинаково строгое и требовательное и в больших, и в малых жанрах.

Серовым написана и еще одна статья, специально посвященная вокально-лирическому жанру: «Новоизданные музыкальные сочинения. Песни и романсы Балакирева», помещенная в «Театральном и музыкальном вестнике» (№ 43 за 1859 г.). Этой статьей Серов приветствует выход в свет первой тетради романсов Балакирева, разбирая затем каждый из 12 романсов. Статья эта, при всей своей краткости, примечательна не только как пример зоркости критика, разглядевшего в композиторских «первинках» признаки несомненного, истинного таланта, но и как образец точной и яркой общей характеристики произведений при умелом подчеркивании некоторых наиболее важных технических подробностей.

В статьях В. В. Стасова — монографических, обзорных или являющихся откликом на какое-либо отдельное событие музыкальной жизни — романсам посвящено довольно много страниц. В соответствии с одним из основных устремлений своей критической деятельности — борьбой за русскую национальную, реалистическую оперу, Стасов почти всегда рассматривает и жанр романса в его связях с оперой. Так, говоря в своей статье «Михаил Иванович Глинка» о цикле «Прощание с Петербургом», Стасов рассматривает эти романсы как пробу «новосозидаемых форм оперы». О романсах и песнях Мусоргского Стасов прямо писал: «Какие

---

[1] А. Н. Серов. Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке. Избр. статьи, т. I. М.— Л., 1950, стр. 158.

это «романсы»! Это настоящие сцены прямо из крупных, широко и глубоко захватывающих свой сюжет опер, со всею их сценичностью и драматизмом...» [1]. Говоря об эпических романсах Бородина, Стасов также заметил, что в них «являлись из-под могучей кисти уже те самые формы и очертания, которые должны были с чудной поэзией и силой нарисоваться однажды в опере «Князь Игорь»» [2].

Нет надобности приводить другие высказывания Стасова в том же роде: их очень много. Постоянно подчеркивая связь русского классического романса с оперой, великий критик выделял одну из существеннейших сторон этого жанра в русской музыке. Конкретность образа и реалистическая характерность интонаций действительно роднят русский романс с оперой; органическая связь этих двух жанров служит к обогащению обоих.

Нельзя оставить без внимания и некоторые высказывания Римского-Корсакова о собственных романсах в его «Летописи». Краткие и сдержанные, как и вся эта замечательная книга, его высказывания содержат ценнейшие наблюдения и анализ процесса сочинения мелодической вокальной музыки.

Статьи и высказывания классиков русского музыкального творчества и музыкальной мысли, ясно и четко направленные к утверждению реализма в русской музыке, содержат огромное богатство творческих мыслей, которые должны быть развиты в советском музыковедении. Иной оценки заслуживают работы, появившиеся в конце XIX и начале XX века, в которых, наряду с ценностью накопленных фактов и наблюдений, мы все же должны отметить и снижение идейно-теоретического уровня по сравнению с работами классиков.

Весьма противоречива, в отличие от цитированных выше работ, книга Ц. Кюи о романсе [3], в значительной своей части составленная из ранее напечатанных статей и заметок.

В первой и наиболее ценной ее части (введение, главы о романсах Глинки и Даргомыжского) книгу Кюи можно в какой-то мере считать выражением взглядов всего балакиревского кружка. Правда, взгляды эти, как будет показано дальше, излагаются Кюи в несколько схематизированной форме. В тех же главах, где речь идет уже не о предшественниках, а о современниках Кюи, в том числе и о его товарищах по кружку, перед нами ясно вырисовывается облик самого автора со всей присущей ему субъективностью и противоречивостью оценок. Особенно пристрастно написана глава о романсах Чайковского; предвзято и общее суждение Кюи о вокальном творчестве Мусоргского, хотя отдельным его сочинениям дается верная оценка.

При всей своей субъективности и противоречивости книга Кюи и в настоящее время не лишена интереса: она содержит ряд метких и верных наблюдений и замечаний. Некоторые теоретические положения, высказанные во введении, отражают характерные для балакиревского кружка 60—70-х годов взгляды на жанр романса, на соотношение музыки и слова, вопросы декламации и т. д.

В 90-х и 900-х годах появился ряд новых работ о романсе, свидетельствующих о подъеме интереса к этому жанру. Внимание исследователей обращается к творчеству авторов бытового романса: в «Русской музыкальной газете», а потом в «Музыкальном современнике» появляется ряд статей С. Булича, посвященных композиторам XVIII и начала XIX века:

---

[1] В. В. Стасов. Избр. соч., т. 2. М., 1952, стр. 186.
[2] Там же, т. 3, стр. 349.
[3] Ц. Кюи. Русский романс. Пб., 1896.

«Дедушка русского романса»[1] (о Н. А. Титове), «А. Варламов»[2] и «Прадедушка русского романса»[3] (о Г. Теплове). Статьи эти, не ставящие больших художественных проблем, все же представляют собой положительное явление, они отмечены большой научной добросовестностью и основаны на тщательном изучении материала. Отметить их появление тем более важно, что в работах классиков русской критики творчество авторов бытового романса или совсем не упоминалось, или получало незаслуженно резкую оценку.

В 1905 г. вышла небольшая книга Н. Финдейзена — первый опыт создания целостного исторического очерка о русском романсе[4]. Историю русского романса Финдейзен делит на три периода: период «дилетантизма» (композиторы XVIII и начала XIX века), период «зарождения художественной формы песни» (Глинка, Даргомыжский, Рубинштейн, Направник и др.) и период творчества композиторов «новой русской школы» и Чайковского. Несмотря на условность такого разделения (при котором композиторы-современники относятся к разным периодам), несмотря даже на отдельные ошибки в установлении авторов некоторых старинных романсов, работа Финдейзена представляет собой серьезный, добросовестный обзор творчества не только композиторов-классиков, но и популярных в свое время второстепенных авторов — Пасхалова, Донаурова и др. Оценка достоинства тех или иных произведений в книге Финдейзена гораздо вернее, глубже, свободнее от предвзятого мнения, чем в предшествовавшей по времени книге Кюи.

Первые советские работы о романсе, так же как и работы, появившиеся в начале XX века, посвящены «забытым страницам» русской музыки, освещению малоизвестных материалов. Таковы, например, работы М. Алексеева — «К вопросу о Жилине»[5], В. Прокофьева — «Из истории русского просвещенного дилетантизма. К материалам о семье Титовых»[6], статьи В. А. Прокофьева о Ю. Козловском и А. Н. Римского-Корсакова о Г. Теплове в сборнике «Музыка и музыкальный быт старой России» (Л., 1927).

Более глубокие исследовательские задачи ставили перед собою авторы вышедшего в 1930 г. сборника статей о романсе под редакцией и с предисловием Б. В. Асафьева («Русский романс»). В него вошли работы, сделанные в руководимом Б. В. Асафьевым в 1924—1925 г. «семинарии» по изучению русского романса (главным образом интонационной его природы). В большинстве статей (Даттель, Эвальд, Зарицкой, Маггид) основное внимание уделяется музыкальной стилистике или даже отдельным ее сторонам, что подчеркнуто, например, уже в самом названии статьи Даттель: «Некоторые черты фактуры и формы романсов Глинки». Однако лучшие статьи сборника до сих пор остаются ценным пособием для изучения русского романса[7].

---

[1] «Русская музыкальная газета», 1900, № 17, 18, 19, а также дополнительные заметки на ту же тему в № 21—22 и 50.

[2] «Русская музыкальная газета», 1901, № 45, 46, 47, 49.

[3] «Музыкальный современник», 1916, сентябрь, кн. 1.

[4] Ник. Финдейзен. Русская художественная песня (романс). Исторический очерк ее развития. М., 1905.

[5] «История русской музыки в исследованиях и материалах», т. 1. М., 1924.

[6] «De musica», вып. III. Л., 1927.

[7] Содержание сборника: Б. В. Асафьев. Важнейшие этапы развития русского романса; Е. Даттель. Некоторые черты фактуры и формы романсов Глинки; З. В. Эвальд. Характерные интонационные элементы в романсах Даргомыжского; Р. И. Зарицкая. Балакирев и его романсы; А. Рабинович. Романсы Бородина; Е. Тынянова. «Песни и пляски смерти» М. Мусоргского; С. Д. Маггид. Стилистические особенности романсов Н. А. Римского-Корсакова.

Статья Асафьева «Важнейшие этапы развития русского романса» стремится восполнить слабость исторической характеристики в остальных работах сборника. Этапы развития жанра рассматриваются в неразрывной связи с породившими их общественно-историческими и бытовыми условиями. Статья эта содержит ряд ценнейших наблюдений и замечаний по поводу романсов Алябьева, Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, Чайковского, Римского-Корсакова. Многие как будто вскользь брошенные в ней замечания являются результатом глубокого изучения русского романса во всей широте его исторических связей. Они до сих пор оказывают помощь советским исследователям в их работе над романсом. Но недостатки, свойственные начальному этапу развития советского музыкознания, сказались и в этой, весьма ценной статье. Иногда в ней слишком прямолинейно устанавливается связь явлений искусства и действительности, а некоторые суждения прямо носят отпечаток вульгарного социологизма, столь распространенного на рубеже 20-х и 30-х годов. Но вдумчивый читатель легко может отделить шелуху отдельных вульгарно-социологических формулировок от ценнейших зерен талантливого исторического анализа.

Проблема связи музыкального и поэтического образа в романсе (и шире — вообще связи музыки и поэзии) разрабатывалась Асафьевым в ряде статей, например в предисловии к работе «Русская поэзия в русской музыке» (Пг., 1922), при всей своей краткости представляющем очень большую ценность.

Романсу посвящена и большая глава в книге Б. В. Асафьева (Игоря Глебова) «Русская музыка от начала XIX столетия». Глава эта охватывает и обобщает огромный круг явлений, начиная от песенных сборников конца XVIII века, кончая вокальным творчеством композиторов начала XX века с частичным обзором некоторых явлений советской музыки. Достоинство ее прежде всего в том, что вокально-лирический жанр рассматривается в связи с его народно-песенными истоками и со всей «музыкой быта», которая ранее почти не принималась в расчет исследователями. В противоположность традиционной точке зрения Асафьев утверждает, что «не одними великими композиторами и виртуозами живет музыка. Она держится и существует ее звучанием (интонированием) во всех кругах общества и множеством «безыменных» ее сочинителей, отвечающих на потребность своего круга только тем, что они в своих произведениях «собирают» и фиксируют то, что нравится в данный момент данной среде»[1]. Эта демократическая направленность исследовательской мысли является одной из самых ценных сторон главы. В части, посвященной классикам русского романса и вырастившей их музыкальной среде, глава о романсе представляет, бесспорно, очень большую ценность. Но в то же время следует отметить, что Асафьев недостаточно критически относится к явно антиреалистическим и антидемократическим явлениям музыкального искусства, давая положительную оценку вокальному творчеству некоторых представителей модернизма в русской музыке. Положительные идеи главы о романсе в книге «Русская музыка» получили развитие в более поздних работах Асафьева, в частности в книге «Евгений Онегин», в разделах, посвященных «романсности» в опере Чайковского и попутному, но очень глубокому анализу в этой книге романсов Варламова и Дюбюка.

Таким образом, в советском музыковедении уже на раннем этапе его развития замечается отчетливая тенденция расширить область исследования русского романса, включить в поле зрения не только произведения

---

[1] Б. В. Асафьев. Русская музыка. М.—Л., 1930, стр. 60—61.

великих мастеров, но и «музыку быта». Эта тенденция ясно видна в соответствующих разделах двух учебников истории русской музыки, в известной мере подытоживших данные советского исторического музыковедения [1].

Как весьма положительную сторону глав о вокальной музыке в учебнике Ю. В. Келдыша отметим внимание к демократическим жанрам вокальной музыки: народным, в частности солдатским, песням, агитационным песням декабристов, русским революционным песням, начиная с ранних их образцов.

В годы Великой Отечественной войны и в послевоенные годы, в связи с возросшим интересом к национальным художественным традициям, появляется ряд больших работ (кандидатских диссертаций), посвященных романсам русских классиков: В. Гроссман — «Русский романс первой половины XIX века» (Москва, 1941) [2], П. Рыбакова — «Очерки о романсах Глинки» (Саратов, 1944), Е. Орлова — «Романсы Чайковского» (Ленинград, 1944), З. Апетян — «Романсы Рахманинова» (Москва, 1947), О. Левашева — «Русская камерная песня в первых авторских сборниках» (Москва, 1948), Г. Шнитке — «Романсы Глазунова» (Ленинград, 1950) [3].

Следует признать, однако, что эта важная область классического наследия изучена советскими музыковедами еще не с должной полнотой и углубленностью. Далеко еще не разработан, например, применительно к жанру романса, вопрос об отражении в этой области искусства типических явлений своего времени. Он ставится большей частью лишь там, где материал слишком уж настоятельно этого требует, например при исследовании произведений Даргомыжского и Мусоргского.

Настоящая работа не ставит себе задачей всесторонне осветить весь богатейший материал русского классического романса. Нам представлялось наиболее важным показать, как отражалась в романсе духовная жизнь передовой части русского народа, чьи думы и чаяния выражало всегда реалистическое русское искусство. Эту задачу автор стремился решить путем конкретного анализа музыкально-поэтических образов.

Назвав свою работу «Русский классический романс XIX века», автор понимал термин «романс» в широком значении, включая сюда и песенно-романсные формы, и драматизированные песни-сценки и т. п. Он считал необходимым также включить наряду с произведениями классиков произведения некоторых авторов «бытового» романса, представляющего собой ту почву, на которой вырос русский классический романс.

Анализируя главным образом романс XIX века, мы затронули в своем исследовании и некоторые, наиболее яркие, явления начала XX века, в первую очередь романсы Рахманинова, составляющие неотъемлемую часть русского классического музыкального наследия.

* * *

Работая над этой книгой, автор стремился адресовать ее возможно более широкому кругу читателей: не только специалистам музыкантам,

---

[1] «История русской музыки», под ред. М. С. Пекелиса, т. I и II. М., 1940; Ю. В. Келдыш. История русской музыки, т. I и II. М., 1948; т. III. М., 1954.

[2] Кандидатская диссертация автора настоящей работы представляет собой опыт стилистического анализа романса первой половины XIX века в связи с особенностями русской поэзии той эпохи. Материал ее частично, в виде отдельных анализов, использован в первых главах настоящей работы.

[3] Из них опубликована только работа Е. Орловой «Романсы Чайковсокго», М.— Л., 1948.

но и любителям музыки, число которых в нашей стране растет с каждым годом. И если эта книга поможет читателю яснее услышать в прекрасных мелодиях русских романсов то, что вложено их создателями, автор будет считать свою задачу выполненной.

За дружеские советы и помощь в работе автор приносит искреннюю признательность сотрудникам сектора истории музыки Института истории искусств Академии наук СССР.

Общее направление этого исследования определилось под научным руководством покойного академика Б. В. Асафьева, имя которого автор вспоминает с глубокой, почтительной благодарностью.

Глава I

БЫТОВОЙ РОМАНС ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Девятнадцатое столетие отмечено в истории русской музыки, как и всего русского искусства, необычайно быстрым ростом и созреванием всех жанров. Уже первые произведения русской оперной, симфонической, балетной, камерной классики отличались высоким совершенством и сразу выдвинули русскую музыку в авангард мирового искусства.

Этой интенсивностью отличалось и развитие романса, история которого как самостоятельного жанра начинается лишь с последнего десятилетия XVIII века. Все предшествующие опыты в этой области следует рассматривать, как «предисторию» вокально-лирического жанра, еще не созревшего, не сложившегося окончательно. В первых образцах русского романса, относящихся к середине XVIII века, еще много общего со старинной светской вокальной музыкой — кантами, черты же нового стиля проявляются в формах, не характерных именно для вокальной музыки. Многие романсы из сборника Теплова («Между делом — безделье») звучат как подтекстовки инструментальных менуэтов или сицилиан.

Исследования советских музыкантов многое изменили в нашем представлении о русской музыкальной культуре XVIII века. Работы Б. В. Асафьева, С. Л. Гинзбурга, Т. Н. Ливановой, О. Е. Левашевой, А. С. Рабиновича и других показали, как закономерно развивалась и созревала русская музыка до Глинки, подготовив появление великого русского классика.

Многое сделано и в области исследования романса, истоки которого прослеживаются и в первых сборниках русских народных песен (где мы нередко встречаем песни-романсы современного происхождения), и в своеобразнейшей разновидности бытовой песни — в кантах.

Но чем дальше мы углубляемся в предисторию романса, тем становится яснее, что история жанра начинается все-таки с последнего десятилетия XVIII века, когда выдвинулись такие талантливые песенные авторы, как Ф. Дубянский и Ю. Козловский (польский композитор, много лет работавший в России), творчество которых имеет уже вполне определенный индивидуальный облик. Примечательно, что созревание *индивидуального* песенного стиля связано с возросшим интересом к проблеме *национального* стиля, появление первых авторских сборников совпадает по времени с выходом известных сборников народных песен Трутовского и Прача. Это справедливо отмечает О. Е. Левашева в своей работе «Русская камерная песня в первых авторских сборниках» [1]. И не случайно

[1] Рукопись (кандидатская диссертация). Библиотека Московской государственной консерватории.

среди первых «российских песен» наибольшую популярность завоевала та, в которой яснее всего были выражены национальные черты, а именно — песня Дубянского «Стонет сизый голубочек», упомянутая в пушкинском «Домике в Коломне» как популярнейшее произведение той эпохи.

Среди романсов Дубянского и Козловского есть произведения, согретые подлинным вдохновением. Таков упомянутый выше «Голубочек», таковы лирические сицилианы Дубянского («Уже со тьмою нощи» и «Куда мне, сердце страстно»), такова патетическая лирика Козловского. Все эти романсы отличаются настоящим мастерством и художественным вкусом.

Однако классический период русского романса начинается значительно позже: лишь с середины или даже конца третьего десятилетия XIX века. Появление первых романсов Глинки, подытоживших все лучшее, что было накоплено в предшествующие годы, знаменовало собой начало нового, блестящего периода русского романса. Но дело не только в выходе на сцену гениальной творческой личности, а и в новом, более широком значении, которое получает самый жанр. Русский романс XIX века стал классическим именно потому, что он в лучших своих образцах выражал те же передовые демократические идеи, которые лежали в основе всего русского классического искусства. Вокально-лирический жанр в этом отношении не только не отставал от других музыкальных жанров, но в определенные периоды оказывался даже впереди их.

Конечно, романс отражал действительность в своеобразной, обусловленной законами жанра, форме; русский классический романс всегда был по преимуществу лирическим жанром, но он никогда не был только лирическим. Лиризм его далек от субъективности, индивидуализма — он демократичен, общезначим, и в этом его непреходящая сила.

Понятие «классический романс» мы связываем не только с творчеством великих композиторов-классиков. В области романса, и особенно в первой половине XIX века, некоторые в полном смысле слова классические произведения создавались не только композиторами-классиками, но иногда и совсем малозаметными авторами, чей вклад в отечественную музыку исчисляется всего одним-двумя произведениями.

Кроме того, исследуя вокальную классику, мы необходимо должны затронуть и ту почву, на которой она выросла, а следовательно, не можем пройти мимо бытового романса, значение которого в процессе формирования и развития романса классического — факт неоспоримый.

Именно в популярных песенно-романсных формах вокальной музыки мы яснее всего ощущаем неразрывность связи русской профессиональной музыки с народно-песенным искусством. Жанр русской песни, подробно рассматриваемый нами далее, является самым ярким и убедительным примером этого.

Одна из причин силы и широты художественного воздействия классического романса, его подлинного демократизма — в крепкой связи творчества классиков с народной песней и с бесхитростными, но и сейчас подкупающими своей искренностью и прочно вошедшими в музыкальное сознание народа песнями-романсами. Связь эта, как будет показано в дальнейшем, является не только интонационной, а и жанровой и тематической.

«Лирика быта» привлекает сейчас к себе все большее внимание и в отдельных статьях, посвященных мало изученным и полузабытым авторам (см. статью Б. В. Асафьева о романсах Дюбюка в приложении к интонационному анализу «Евгения Онегина», статьи В. В. Яковлева, Б. С. Штейнпресса), и в больших работах о классиках русского романса,

где бытовая лирика привлекается как материал для сравнительного изучения. Однако обобщающей работы о русском бытовом романсе XIX века еще не существует.

Самое понятие «бытового романса» в большинстве работ не отличается определенностью и чаще всего связано только с одной чертой этого жанра — популярностью и общедоступностью. Сюда относят произведения и любителей, и профессионалов-композиторов, и известную часть наследия русских классиков. Где-то на грани между песней-романсом и фольклорной песней стоят записи и обработки народных песен, приближенные к романсу их аранжировщиками.

Говорить о каком-либо цельном, едином стиле здесь, действительно, не приходится; облик бытового романса меняется до неузнаваемости в зависимости от среды, в которой он возник и получил распространение: романсы Вельгорского или Н. А. и Н. С. Титовых, распевавшиеся в дворянских салонах, имеют мало общего с демократической песенной лирикой Варламова и Гурилева. Все это необходимо иметь в виду при исследовании материала.

В данной работе под бытовым романсом подразумевается та часть русской вокальной лирики, которая была рассчитана на не профессиональное исполнение и, таким образом, была практически общедоступной. Однако в главу, посвященную бытовому романсу, автор не включил произведения Глинки и Даргомыжского, рассматриваемые, чтобы не нарушать цельности изложения, в главах, посвященных этим композиторам.

Если при изучении стиля романса оставаться в пределах только музыкальной сферы, то бытовая лирика может представляться всего лишь второстепенной областью искусства, бесконечно удаленной от его вершин. Но если выйти за пределы сферы чисто музыкальной, материал приобретает иное, гораздо большее значение. В первой половине XIX века романс, может быть более, чем какой-либо другой жанр, оказывается теснейшим образом связанным со всей идейной и художественной жизнью русского общества; он с чуткостью магнитной стрелки отражает изменения во вкусах и взглядах той среды, в которой возникал. Образы романса (в том числе и бытового) оказываются в полной мере типическими для своего времени, они обобщают в художественной форме образы действительности и служат выражением самых заветных дум и устремлений передовой части русского общества.

Художественное обобщение образов действительности становилось еще ярче и сильнее в тех (весьма многочисленных) случаях, когда композиторы обращались к лучшим образцам русской поэзии. Связь с поэзией, ее жанрами и направлениями уже сама по себе означает очень многое, особенно применительно к русскому искусству первой половины XIX века, когда поэзия была ведущим родом искусства. Быстрый и непосредственный отклик композиторов на все передовое и яркое в поэзии своего времени был одной из форм отражения живой действительности, одной из форм выражения идей, которыми жила лучшая часть русского общества.

Содружество поэзии и музыки имело тогда иную форму, чем в наши дни или даже чем во второй половине XIX века. Композитор находил поэтический материал для романса не только в книгах и журналах, а часто в самом непосредственном общении с поэтом. Многие образцы песенной лирики того времени создавались именно так, в дружеском кругу. Так, например, лирические стихотворения Пушкина еще в лицейские годы подхватывались его музицировавшими товарищами — М. Яковлевым, А. Римским-Корсаком. Широко известны плоды сотрудничества М. Глинки

и Н. Кукольника, гораздо менее известны творческие результаты дружбы А. Дельвига и М. Яковлева, В. Жуковского и А. Плещеева.

Литературные документы первой половины XIX века — мемуары, дневники, корреспонденция — содержат много упоминаний о бытовом музицировании и, в частности, о песне и романсе. Богатейший материал этот не только не изучен, но даже не обследован систематически с этой стороны. В данной работе также использована сравнительно небольшая его часть, главным образом касающаяся бытования романса в салонах дворянской интеллигенции и литературных кружках. И сам материал бытового романса, и литературные документы, говорящие об отношении к нему исполнителей и слушателей, показывают, как постепенно формировался национальный стиль русского романса, как внутри сентименталистского и романтического направлений созревал основной для всего русского искусства реалистический метод отражения действительности.

* * *

Первые два десятилетия XIX века — едва ли не самый «темный» период в истории русского романса. Немногие дошедшие до нас сборники не дают вполне ясного представления о песенном стиле того времени: это слишком малочисленный и случайный материал для того, чтобы характеризовать годы, очень важные в истории русской художественной культуры. Основной задачей здесь остается все еще собирание материала.

Для того чтобы правильно представить себе картину развития камерной вокальной музыки в первых десятилетиях XIX века, необходимо включить в поле зрения не только песни, авторы которых нам известны, но и анонимные песни-романсы, занимающие промежуточное положение между фольклорной и авторской песней.

В бытовом музицировании того времени очень важное место занимали песни из сборника Ив. (Яна) Прача [1], дважды переиздававшегося в начале XIX века (в 1806 и 1815 гг.). Среди песен, вошедших в этот сборник, мы встречаем ряд произведений позднего происхождения, текст которых заимствован из книжной поэзии. Таковы, например, песни «Чем тебя я огорчила» на слова А. Сумарокова, «Ты, детинушка-сиротинушка» на слова М. Попова, «За горами, за холмами» и «Солнце на закате» на слова С. Митрофанова, «Я не думала ни о чем в свете тужить» и «Ах, что ж ты, голубчик» на слова А. Мерзлякова и т. д. [2]

Мелодии таких песен могли создаваться различным образом: песни могли распеваться «на голос» каких-либо известных народных песен, причем этот «голос» мог существенно видоизменяться, приспособляясь к новому тексту (так было, например, с песней на слова Ю. Нелединского-Мелецкого «Выйду ль я на реченьку»), или же песня, сочиненная тем или иным композитором, «уходила в народ» и, живя в устной традиции, становилась фольклором.

Так или иначе, но среди помещенных в сборнике Прача песен на книжные тексты мы встречаем первые образцы вокальных жанров, получивших затем широкое распространение в русской вокальной лирике [3]. Так, песня на слова «Ты проходишь, дорогая, мимо кельи» представляет

---

[1] «Собрание народных русских песен с их голосами, на музыку положил Иван Прач». СПб., 1790.

[2] См. об этом в сб. «Песни русских поэтов». Ред., статьи и комментарии Ив. Н. Розанова. Л., 1936.

[3] Это отмечает О. Е. Левашева в упомянутой выше работе.

собой ранний образец песни-романса, по-новому претворяющий характерные черты русской протяжной песни с ее широкой распевностью, вокализацией отдельных слов текста. Впоследствии такой тип мелодики мы часто встречаем в «русских песнях» Кашина или Варламова. Песни «Как на дубчике» и «Ах ты, матушка, голова болит» представляют собой образец приспособления текста, написанного народным размером (пятисложником или двойным амфибрахием), к вальсообразному ритму, что впоследствии станет характерной чертой ряда песен Варламова и особенно Гурилева.

Таким образом, многие песни из распространеннейшего сборника Прача (так же, как и из более раннего сборника В. Трутовского) можно в той же мере отнести к области песни-романса, как и к области обработки народной песни. Это был наиболее национально-характерный пласт русской вокальной музыки, имевший потому особенно широкую популярность.

* * *

В формировании стилевых черт русского романса начала XIX века большую роль сыграла борьба литературных направлений.

Центром художественной жизни 1800 и 1810-х годов были, как известно, споры литературных «архаистов» (представленных «Беседой любителей русского слова») и последователей школы Карамзина, реформировавших русский литературный язык.

Русские композиторы, профессионалы и дилетанты, в своем творчестве решительно стали на сторону новаторов. Это было вполне естественно. Какой бы условной и жеманной ни казалась нам сейчас сентименталистская лирика, но в то время она была передовым искусством, стремившимся к естественному выражению простых человеческих чувств. Не случайно на сторону «карамзинистов» стали Жуковский, а затем — Пушкин. Излюбленными поэтическими жанрами нового направления были именно песенные жанры. Сентиментальные романсы и песни И. Дмитриева, Нелединского-Мелецкого, Мерзлякова, начиная с появившейся еще в 1792 г. знаменитой песни Дмитриева «Стонет сизый голубочек», прочно вошли в музыкальный обиход. Их трогательные сюжеты, умилительные образы пастушков, голубков, горлиц и бабочек, исполненная приятности поэтическая лексика, легко ложащийся на музыку хореический стих — все это способствовало широкой популярности этой лирики у музыкантов. Поэзия же архаистов, напыщенная и тяжеловесная, почти не нашла отражения в музыке.

При беглом взгляде на вокальную лирику первых десяти-пятнадцати лет XIX века она может показаться почти неотличимой от сентименталистской лирики 90-х годов. Но при ближайшем рассмотрении выясняется, что в сентиментализме начала XIX столетия уже пробиваются ростки будущей романтической лирики, выросшей из сентиментализма, но представляющей качественно новый этап. Важно отметить также, что этот «предромантизм» появляется в русской музыке раньше, чем принято думать, и что он в большей мере связан с романтизмом в русской поэзии, чем с музыкальным романтизмом Запада [1].

Музыкальный колорит первого десятилетия XIX века довольно хорошо характеризуют нотные приложения к журналу «Аглая», издававшемуся

---

[1] О ростках «предромантизма» в песнях Ю. Козловского говорит О. Е. Левашева в своей диссертации «Русская камерная песня в первых авторских сборниках».

в Москве в 1808—1810 и 1812 гг. Издателем этого журнала был очень известный в те годы литератор князь П. И. Шаликов, один из многочисленных эпигонов Карамзина, развивший стиль русского сентиментализма до почти пародийных пределов. Журнал его — совершенно «домашнее» издание, большую часть которого заполняют интимные литературные мелочи, послания, отрывки из путешествий, стихи в альбом и т. д. И музыкальные приложения к журналу почти не отличаются от музыки в рукописных любительских альбомах. Среди песен «Аглаи» есть, например, даже песня-акростих, первые буквы каждого стиха которой составляют обращение: «Друг души моей, милая Олин[ь]ка» [1].

Большую часть нотных приложений составляют произведения любителей и любительниц, скрывавшихся по обычаю за инициалами: Б*, С. Н. Р-а, Д. М-н, А. Л. К-а, А. А. Пов-на.

Единственным композитором-профессионалом, участвовавшим в «Аглае», был Д. Н. Кашин. Его песни, а также песни композитора-любителя П. И. Долгорукого стоят на значительно более высоком профессиональном уровне, чем песни других авторов.

Большинство песен написано на слова Шаликова. Это обычные для сентиментализма сердечные излияния, любовные жалобы и вздохи. «Сизокрылые голубочки» и «томны горлицы» продолжают нежно ворковать в этих песнях, так же как и в песенной лирике конца XVIII века.

Музыка большинства песен дилетантов почти не отличается от песен конца XVIII века, новое столетие еще не наложило отпечатка на эти томные мелодии. Изложены они обычно предельно просто, иногда в виде мелодии с basso continuo.

Русские национальные черты в этих песнях чувствуются гораздо слабее, чем в «Голубочке» Дубянского, недаром эта песня оставалась одной из самых популярных вплоть до 20-х годов. Интерес же к иноземным музыкальным культурам у композиторов «Аглаи» очень велик и достаточно широк. В 1808 и 1809 гг. здесь напечатаны песни, переложенные «с французского», «с немецкого», шотландская и польская песни. И думается, что уже в том, что источник песни так старательно указывается, чувствуется интерес к национальным особенностям песни — новая, характерная именно для XIX столетия, черта.

Особенно любопытным представляется напечатанный в июньском номере «Аглаи» за 1808 г. ранний образец немецкой предромантической Lied. Хотя вместо имени автора стоит тоже инициал — Б*, но любитель, скрывшийся за ним, вероятно, только подтекстовал песню, так как она значительно отличается от его собственных, напечатанных в «Аглае», сочинений.

Черты романтической песенности слышны и в песне Д. Кашина «Пловец в волнах могилу» (напечатанной в «Аглае», декабрь 1810 г.), мелодический тип которой напоминает песни Шуберта, хотя появилась она до сочинения Шубертом его первых известных песен (см. Приложение). Очевидно и в самой русской культуре были предпосылки для возникновения «шубертианской» лирики. Песня эта рисует творческий облик Кашина с неожиданной стороны и расширяет привычное представление о нем, как о композиторе, занимавшемся главным образом обработкой русских песен и сочинением песен в народном духе.

Во многих песнях из «Аглаи» ясно чувствуется воздействие песен и лирических арий Моцарта, очень популярного в те годы в России. И мелодика, и фактура фортепианной партии, и начинающееся усложнение гармонического языка — все это свидетельствует об усвоении русскими

[1] «Аглая», 1808, январь. Слова и музыка Б*.

музыкантами музыки Моцарта. Повидимому, тяготение к Моцарту связано с самым основным и прогрессивным в лирике русского сентиментализма — с ее психологизмом, пусть еще и не очень глубоким и ограниченным только сферой любовных переживаний.

Песни «Аглаи», в которых так ясно выражен интерес к иноземному и так слабо — русское происхождение песен (часто только в факте написания их на русский текст), весьма характерны для направления этого журнала и представляемой им ветви русского искусства. Показательно, что даже из творчества Кашина были выбраны песни с наименее ярко выраженным национальным характером. Но было бы ошибкой судить по ним о всей русской бытовой лирике того времени и делать выводы, например, об отсутствии интереса к русской народной песне. Как уже говорилось выше, интерес этот безусловно существовал.

Русская народная песня с новым, книжным текстом явилась важнейшим истоком русского романса. Но она возникала большей частью в далеких от дворянского салона кругах; показательно, что немногие известные нам авторы текстов были преимущественно выходцами из демократических слоев общества (поэты Мерзляков, Митрофанов, Попов).

В среде же дворянской художественной интеллигенции вопрос об изучении и творческом освоении народной песни выдвинулся позже, в связи с патриотическим подъемом Отечественной войны 1812 года и развертыванием освободительного движения декабристов (о чем будет сказано далее).

На гораздо большей художественной высоте, по сравнению с песнями «Аглаи», стоит сборник песен талантливого композитора Н. Жилина, названный им «Эрато». Сборник выходил в 1814 г. в восьми ежемесячных выпусках (апрель — ноябрь) наподобие музыкального журнала или альманаха. Переломные годы сказались в этом сборнике еще сильнее, чем в песнях «Аглаи». Здесь также преобладает сентиментальный стиль — и в выборе текстов (на первом месте — стихотворения И. И. Дмитриева), и в музыке значительной части романсов, носящей отпечаток простодушного и наивного «русского моцартианства».

Но следует отметить прежде всего, что национальные черты в лирике Жилина выражены яснее, чем у большинства его современников. Вслушиваясь в мелодии многих его произведений, мы чувствуем, что источником их была народная песня. Так, в начале песни «Как томно, горлица, воркуешь» ясно слышна интонационная близость запевам русских лирических народных песен с характерным извилистым движением вниз от квинты к тонике лада, с нисходящим трезвучием, завершающим фразу [1]. В ладогармоническом развитии (a-moll, C-dur) отражена и свойственная народной песне переменность лада. Но мелодические особенности, связанные с народной песней, своеобразно сочетаются с «галантными» задержаниями-вздохами, с типично романсовой фактурой сопровождения. Отметим, что, несмотря на все это, песня ни в какой мере не эклектична, мелодия отличается цельностью, выразительностью, и лишь аналитически, а не при непосредственном восприятии, мы можем выделить ее различные стилистические элементы.

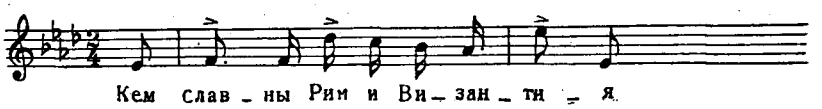
Художественный горизонт Жилина по тому времени весьма широк и не ограничен только кругом сентиментально-лирических тем. Так, например, редким исключением среди песен начала века является его песня «Лиющася река» (автор текста не назван). Это — философское рассуждение о бренности земного существования, мысль которого выражена в

[1] Такое окончание фразы, часто встречающееся в русских песнях, характерно и для мелоса других славянских народов.

тяжеловесных, архаических даже для того времени стихах, находящихся в резком противоречии с лирической музыкой, мало отличающейся от какой-нибудь пасторали.

Все же выбор такого текста Жилиным, видимо, не простая случайность или неожиданное возвращение к традициям философических кантов XVIII века. Здесь проявилось стремление композитора так или иначе выйти за пределы тем «слезливой» поэзии.

К теме бренности Жилин обратился еще раз в романсе на слова Мерзлякова «Велизарий», где эта тема конкретизирована в рассказе о судьбе знаменитого полководца, окончившего дни в нищете и неизвестности. В этом случае опыт композитора увенчался полным успехом: «Велизарий» стал самым популярным его произведением. Здесь им найдена соответствующая теме и новая для того времени интонационная манера: лирическую кантилену с изысканными каденциями он смело «разрезает» ораторскими, патетическими восклицаниями:



Широта кругозора композитора характеризуется не только этими попытками создания философской лирики, столь резко выделяющимися в эпоху сентиментализма. Жилин чутко отзывается и на новые, только еще зарождавшиеся поэтические течения. Одним из первых обращается он к поэзии Жуковского (в романсе «Ладьею легкой управляя»). А в романсе «Под сенью древ ветвистых» предромантические веяния чувствуются уже в самой музыке.

Таким образом, сборник Жилина, стилистически еще близкий к сборникам XVIII века, отличается от них более широким кругом образов.

* * *

Первые два десятилетия XIX века отмечены в русской художественной культуре рождением романтического направления, в области поэзии связанного с именем Жуковского.

Уже первое стихотворение Жуковского, появившееся в печати в 1802 г. (перевод элегии Грея «Сельское кладбище»), носит ясный отпечаток нового направления, хотя самый термин «романтизм» был тогда еще неизвестен в России. Жуковский, муза которого «дала русской поэзии душу и сердце», по выражению Белинского[1], углубил и индивидуализировал психологические искания сентименталистов, кажущиеся, по сравнению с тонким психологизмом лирики Жуковского, наивными и манерными.

Современников поразила музыкальная сторона стихотворений Жуковского. «Жуковский играет на арфе,— писал Н. Полевой,— продолжительные переходы звуков предшествуют словам его и сопровождают его слова, тихо припеваемые поэтом, только для пояснения того, что хочет он выразить звуками. Бессоюзие, остановка, недомолвка — любимые обороты поэзии Жуковского... Обратите... внимание на то, чем отличается Жуковский от всех других поэтов русских: это музыкальность стиха его, певкость, так сказать, мелодическое выражение, сладкозвучие.

---

[1] В. Г. Белинский. Собр. соч. в трех томах, т. 3. М., 1948, стр. 291.

...Его звуки мелодия, тихое роптание ручейка, легкое веянье зефира по струнам воздушной арфы» [1].

Лирическая стихия поэзии Жуковского, музыкальность его элегий и песен, причудливая фантастика баллад не могли не привлечь к себе внимания композиторов. Жуковским увлекались и молодой Глинка и Верстовский, да едва ли не каждый из его современников отдал дань этому увлечению. И следует сказать, что композиторы восприняли в творчестве поэта не «заоблачный романтизм», а прежде всего то, что являлось национальными элементами в его искусстве, то, что вело к реализму в раскрытии внутреннего мира человека.

Популярность Жуковского у музыкантов особенно велика во второй половине 20-х годов, когда литературная слава поэта уже клонилась к закату. В музыкальных альбомах этих лет он — один из любимейших авторов. Но можно указать и более ранние отклики музыкантов на творчество Жуковского.

Таким откликом явился сборник «Баллад и романсов В. А. Жуковского», положенных на музыку А. А. Плещеевым. Сборник этот вышел из печати в 1832 г., но большинство песен было написано гораздо раньше, в 1810-х годах, в период тесного дружеского общения поэта и композитора.

В музыковедческой литературе нет, кажется, ни одного упоминания о песнях А. А. Плещеева, хотя они представляют собой интересное и характерное для своей эпохи явление.

Один из первых биографов Жуковского, личный друг поэта, К. Зейдлиц сообщает о Плещееве следующее:

«Верстах в 40 от Муратова [имения сводной сестры Жуковского Е. А. Протасовой.— *В. В.-Г.*] жила в деревне Черни фамилия Плещеевых. Владелец Черни, А. А. Плещеев, был настоящий образец русского помещика начала XIX столетия. Страстный любитель музыки, игравший на виолончели, он перелагал на ноты романсы, которые отлично пела сама Анна Ивановна Плещеева. На домашнем его театре представлялись комедии и оперы, им самим сочиненные и положенные на музыку. Плещеев, обладая прекрасным талантом читать и играть драматические сочинения, руководил театральными представлениями с редким искусством. Смуглое лицо его, с толстыми губами и черными кудрявыми волосами (за что Жуковский в письмах часто называл его: «черная рожа» и «мой Негр») казалось некрасивым, пока при чтении или в игре он не воспламенялся трагическими или комическими порывами. Эта артистическая, веселая натура привлекла Жуковского всею симпатией поэтической души. И Плещеев крепко полюбил его. Переписывались они всегда стихами — Плещеев по-французски, Жуковский по-русски. Плещеев сочинил музыку на все романсы Жуковского, а жена его пела их прекрасным своим голосом» [2].

Эта цитата — одна из колоритных характеристик русского «аматёрства» — лишний раз подтверждает, как тесна была связь между поэзией и музыкой, как неразрывна их жизнь в среде дворянской интеллигенции начала прошлого века. Деревенская дружба Жуковского и Плещеева относится к 1811—1815 гг. В 1817 г. Плещеев переехал в Петербург, где он встречался с Жуковским на литературных собраниях «Арзамаса», куда поэт ввел своего друга под шуточным прозвищем «Черного врана». Вероятно, большинство произведений Плещеева, опубликованных в сборнике 1832 г., относится именно к этому периоду. Относительно романса

[1] Цит. по «Истории русской литературы», АН СССР, т. V. М.—Л., 1941, стр. 366—367.

[2] К. Зейдлиц. Жизнь и поэзия В. А Жуковского. СПб. 1883, стр. 44—45.

«Пловец» мы имеем вполне точное указание Зейдлица, который вспоминает, что 3 августа 1812 г., в день рождения Плещеева, Жуковский сам пел этот романс, положенный на музыку хозяином. Точно известен и год создания баллады «Светлана» — 1814. А это значит, что романтические веяния появились в русской музыке значительно раньше, чем принято думать, и что они больше связаны с русским поэтическим романтизмом, чем с пришедшими с запада более поздними влияниями Вебера и Шуберта.

По своему композиторскому дарованию и мастерству Плещеев не слишком выделяется над уровнем других композиторов-любителей. Но стихи он чувствовал и слышал лучше многих и потому ему часто удавалось очень выразительно передать в музыке круг образов баллад и песен Жуковского.

Две огромные баллады «Ленора» и «Светлана» представляют собой один из очень ранних примеров крупной вокальной формы. Подробнее о них будет сказано ниже, в разделе, посвященном балладам.

Некоторые романсы Плещеева на слова Жуковского очень заметно выделяются над общим уровнем лирики композиторов-любителей. Они никак не укладываются в рамки привычных для того времени форм (даже если отнести большинство романсов не к 10-м, а к 20-м и началу 30-х годов). Прежде всего Плещеев выбирает чрезвычайно характерные для Жуковского, подчеркнуто-романтические по своим образам и интонационной манере стихотворения. Его «Пловец», «Узник», «Узник к мотыльку» отражают типичнейшие для русского искусства той поры образы, в которых русские художники выражали тему конфликта личности с окружающей действительностью.

По сравнению с большинством романсов композиторов-любителей творческая манера Плещеева свободнее и индивидуальнее в каждом отдельном произведении. Иногда ему удается найти музыкальный образ, очень точно передающий основной образ текста. Так, в стихотворении «Ты видел ли замок на бреге морском» именно образ рыцарского замка определил собой характер музыки — торжественный рыцарский марш-гимн, близкий образам романтической оперы.

«Жалоба араба над мертвым конем» рождает в музыке характерный ритм скачки. Даже ранняя песня «Пловец» очень выделяется своей горячей эмоциональностью на фоне бесчисленных слезливых и пасторальных песен сентименталистов (см. Приложение).

В романсах Плещеева обращает на себя внимание его тонкое чувство тональности. Так, рыцарская песня «Ты видел ли замок» написана в торжественном Es-dur, «Элизиум» — в самом светлом мажоре (C-dur), «Пловец» — в патетической «шумановской» тональности fis-moll. В русской вокальной лирике того времени такая чуткость — редкое исключение.

Общий обзор бытового романса первых двух десятилетий XIX века позволяет сделать вывод, что в основном он продолжал и подытоживал традиции XVIII века. Такова, в общем, лирика сентименталистов. Но отдельные, наиболее чуткие к новым художественным веяниям композиторы (Жилин, Плещеев) уже тяготеют к романтизму и, в связи с этим, к индивидуализированному выражению поэтического образа в музыке.

Путь от сентиментализма к романтизму был пройден у нас в достаточной мере самостоятельно и очень быстро. Романтизм «носился в воздухе» и потому «чужое» так быстро превращалось в «свое», подобно тому как бюргерова «Ленора» превратилась у Жуковского в русскую «Светлану», гадавшую в «крещенский вечерок» и певшую «песенки подблюдны».

В первых, еще незрелых и несамостоятельных образах романтической лирики уже чувствуется склонность к правдивому выражению мира человеческой души, т. е. черты, характерные для прогрессивной ветви раннего

романтизма, черты, которые можно считать ростками реализма внутри романтического искусства. Впоследствии, в лирике 20—30-х годов — в творчестве Верстовского, Алябьева, молодого Глинки — эти черты окрепнут и разовьются, станут гораздо более очевидными. Но важно отметить и самые ранние, робкие проявления этой тенденции.

* * *

20-е и 30-е годы сильно отличаются по своему общему облику от первых двух десятилетий XIX века. В 20-х годах выступает на сцену ряд крупных авторов романсов: Глинка, Алябьев, Варламов, Верстовский. Все они связаны с музыкой профессионально, что заметно сказывается на техническом уровне романса, быстро усваивающего новые достижения музыкального искусства. Процесс профессионализации романса идет непрерывно и захватывает все более широкий круг явлений.

Правда, и в эти годы музицирование еще для очень многих является развлечением, место которого находится где-нибудь рядом с модной тогда игрой в шарады или с другими забавами.

Песни второй половины 20-х и особенно 30-х годов представлены гораздо большим количеством авторов и произведений, чем песни начала века. Их уже не приходится разыскивать среди музыкальных приложений к альманахам — музыкальные альбомы издаются все в большем и большем числе. Спрос на такого рода издания все возрастает. Приводим далеко не полный список музыкальных альбомов 20-х и 30-х годов (большая часть их находится в собрании Ленинградской публичной библиотеки):

Брейткопф. XII песней из сочинений его превосходительства И. И. Дмитриева (СПб., 1820).

Верстовский. Музыкальный альбом на 1827 год (без даты).

Верстовский. Музыкальный альбом на 1828 год (цензурная пометка 20 декабря 1827 г.).

«Лирический альбом на 1829 год», изданный М. Глинкою и Н. Павлищевым (СПб., б. д.).

«Музыкальный альбом на 1832 год», содержащий в себе романсы и русские песни, выбранные из сочинений Жуковского, Пушкина, Козлова, Мерзлякова, Дельвига и др. (СПб., б. д., ценз. пом. 5 декабря 1831 г.).

«Лирический альбом на 1832 год» (Жучковский) (СПб., б. д., ценз. пом. 16 декабря 1831 г.).

«Лирический альбом на 1832 год», изданный И. Ласковским и Н. Норовым (СПб., б. д., ценз. пом. 22 сентября 1831 г.).

«Музыкальный альбом на 1833 год», соч. А. Варламова (М., б. д., ценз. пом. 21 декабря 1832 г.).

Собрание музыкальных пьес, составленное М. Глинкою (б. д., ценз. пом. 29 декабря 1838 г.).

Все эти музыкальные и «лирические» альбомы рассчитаны на любительское исполнение, романсы чередуются с куплетами из модных водевилей, в конце альбома часто встречаются «прибавления» в виде танцев, вариаций для фортепиано и т. д. По своему художественному уровню альбомы очень пестры; выше других — два альбома, изданных Глинкой, и «Лирический альбом» Ласковского и Норова.

Кроме смешанных альбомов, выходили и отдельные романсы или небольшие из пяти-шести номеров серии романсов одного автора. Тиражи нотных изданий были очень невелики (иногда всего 50 экземпляров), и потому многое из песенного творчества композиторов первой половины XIX века безвозвратно утрачено. Переиздавались, конечно, только наиболее популярные произведения. Но при всех пробелах сохранившееся дает достаточно ясное и полное представление о творчестве 20-х—30-х годов.

Конечно, не только количеством дошедших до нас произведений и более высоким техническим уровнем отличаются романсы этих лет от предшествующего периода. Это был период формирования определенных жанров романса, связанных с типическими для данной эпохи образами и потому оказавшихся очень устойчивыми, и при всех изменениях сохранивших в ряде случаев свой облик до конца XIX столетия, а в какой-то мере и до наших дней. Некоторые из этих жанров («русская песня», элегия, баллада) были теснейшим образом связаны с жанрами поэтическими, некоторые же представляли собой чисто музыкальное явление, как, например, романсы в танцевальных ритмах. Но и в тех, и в других ясно ощутим особый, свойственный всей художественной культуре данной эпохи образный язык.

* * *

Формирование «русской песни» как особого жанра в творчестве русских композиторов связано с основным процессом выявления национального своеобразия русской песенной лирики. Процесс этот был тогда исключительно важным: освобождение от «чужевластья мод» и создание своего собственного музыкального языка было неотложнейшей задачей. Напомним, что едва ли не большинство композиторов того времени, от представителей музыкальной семьи Титовых до Даргомыжского, начинали свою деятельность с сочинения французских романсов. В музыкальных альбомах французские романсы русских композиторов занимают иногда едва ли не более половины издания. Примером может служить хотя бы «Лирический альбом на 1832 год» Ласковского и Норова, где из девяти вокальных произведений только четыре написаны на русские тексты. Понятно поэтому, что жанру русской песни была предназначена очень ответственная роль.

Название жанра не ново: термин «российская песня» мы встречаем уже в конце XVIII века. Никакой обязательной связи с фольклором он тогда еще не обозначал. «Российская песня» была песней, написанной на русские слова русским композитором, что в то время уже само по себе было немаловажным. Лучшие из песен такого рода впитывали в себя народно-песенные интонации, чем и была обусловлена популярность, например, «Голубочка» Дубянского. Тогда не было еще сознательного стремления к овладению всем богатством народной песни, но не было и резкого разграничения фольклора и композиторского творчества.

Это видно, например, из приводимого ниже высказывания М. А. Дмитриева. Мемуарист, вспоминая милую его сердцу старину, пишет, что «все эти песни пелись и в обществе светском, и в народе, *Пятнадцать мне минуло лет* Богдановича; *Выду ль я на реченьку* Нелединского; *Стонет сизый голубочек* Дмитриева; *Кто мог любить так страстно* Карамзина. Кто не знал этих песен?.. и чувства их, и слова, и голоса — были просты и всем доступны. Таким образом чувства поэта переходили в народ. Нынче нет этого!» [1]

Из-за отсутствия четкого разграничения мы часто встречаем в сборниках народных песен тексты явно книжного происхождения.

Как уже говорилось выше, песни на книжные тексты в ранних фольклорных сборниках очень близки первым образцам композиторской «русской песни». Грань между ними можно провести лишь очень условно.

Начиная с 20-х годов XIX века интерес к народной песне и народному творчеству вообще начинает заметно оживляться. Если в 10-х годах работы о народной песне, подобные, например, «Опыту о русском стихосло-

[1] М. А. Дмитриев. Мелочи из запаса моей памяти. М., 1869, стр. 45—46.

жении» Востокова, высоко оцененному Пушкиным, являются еще единичными, то в 20-х годах народная поэзия и народность в литературе делаются предметом литературных споров, доходящих и до широкого читателя [1].

Это оживление интереса к народному творчеству, конечно, связано с патриотическим подъемом периода Отечественной войны 1812 года и декабристским движением. Не случайно работа Востокова появилась в 1812 г.!

Интерес к русской песне был очень широким, но нам особенно важно подчеркнуть то, что ведущую роль в этом играли передовые русские художники, связанные так или иначе с декабристским движением. Народная песня ими оценивается, как выражение характера народа и его исторической судьбы. В связи с этим особое значение приобретает, например, традиционная в литературе первой половины XIX века оценка русской песни, как «унылой», минорной. Еще Радищев в «Путешествии из Петербурга в Москву» писал: «Кто знает голоса русских народных песен, тот признается, что есть в них нечто, скорбь душевную означающее. Все почти голоса таковых песен суть тону мягкого.— На сем музыкальном расположении народного уха умей учреждать бразды правления. В них найдешь образование души нашего народа» [2].

О том же говорит и А. Бестужев в своем «Взгляде на старую и новую словесность в России»: «Русский поет за трудом и на досуге, в печали и в радости, и многие песни его отличаются свежестью чувств, сердечною теплотой, нежностью оборотов; но беды отечества и туманное его небо проливают на них какое-то уныние...» [3].

Вслед за русской песней внимание литераторов привлекает украинский фольклор, а затем — фольклор других славянских народов. Уже в 1826 г. тот же Востоков опубликовал в «Северных цветах» свои переводы сербских песен, стилистически очень близкие «Песням западных славян» Пушкина. Появляются переводы песен и статьи о фольклоре других, не славянских народов (например статьи о шведских песнях и переводы латышских песен в «Телескопе» за 1834 г.).

В 30-х годах выходят новые сборники русских народных песен: «Русские песни, собранные и изданные для пения и фортепиано Даниилом Кашиным» (М., 1833—1834), и «Народные русские песни, аранжированные для голоса и хоров с аккомпанементом фортепиано» И. Рупини (СПб., 1831), оказавшие очень большое влияние на русский романс [4].

Все эти сборники фиксируют песню такой, какой она жила в исполнительской традиции первой половины XIX века. Отсюда использование сложившихся в западноевропейской музыке приемов гармонизации и фактуры, придающих обработкам скорее романсный, чем песенный, харак-

---

[1] Это подтверждает Н. Трубицын в своем исследовании «О народной поэзии в общественном и литературном обиходе 1-й трети XIX века» (Пб., 1912, стр. 92—93): «В третьем десятилетии в журналах отмечается уже больший интерес к русской народной поэзии, особенно во вторую половину периода и в изданиях: «Вестник Европы» (малорусские тексты), «Московский телеграф» и «Московский вестник». Сообщаются тексты песен, нередко с очень удовлетворительными примечаниями».

[2] А. Радищев. Путешествие из Петербурга в Москву. Л., 1949, стр. 55.

[3] «Полярная звезда на 1823 год». Цит. по сб. «Избранные социально-политические и философские произведения декабристов», т. I. 1951, стр. 451.

[4] Иван Алексеевич Рупин (1792—1850), или как его называли на итальянский лад — Рупини, певец и композитор, крепостной крестьянин П. И. Юшкова, впоследствии получивший вольную. Учился пению у Мускети, композиции у Жучковского. Был известен как камерный певец и учитель пения. Рупин выпустил три сборника русских песен в своей обработке и, кроме того, написал около 50 собственных вокальных произведений (см. о нем статью Т. В. Поповой в сборнике: И. Рупин. Русские народные песни. М., 1955).

тер. В середине века, с развитием музыкальной фольклористики, отношение к этим сборникам изменилось: их стали рассматривать как искажение истинного облика русской песни, что было, безусловно, неверным. В исполнительской практике эти песни продолжали жить, и популярность их была очень велика.

Каким большим событием казался современникам выход каждого из этих сборников, мы можем видеть из статьи Полевого, посвященной сборнику Кашина. Интересно, что Полевой не только не ощущает «искажения» песен, но даже противопоставляет песни Кашина песням, «сглаженным чужеземными руладами» и «одетым в краденый французский или итальянский сарафан», т. е. песенной традиции XVIII века. Вот что пишет Полевой о Кашине:

«Д. Н. Кашин, ветеран Русской Театральной Музыки, посвятил всю жизнь свою особенно на изучение Русских песен. Он подслушивал их и у ямщиков на большой дороге, и у Русского мужика в поле, узнавал их в голосе Сандуновой, угадывал в бешеном пении Цыганских певиц, и, кажется, ему было предоставлено подарить наконец соотечественников первым полным собранием оных. Музыкальное дарование Кашина давно уже известно Русским. Кто не певал его *Защитники Петрова града,* лучшей патриотической песни, коею ознаменован был незабвенный 1812 год? Кто не знает голосов Кашина на слова Мерзлякова? Кто из слыхавших Сандунову не помнит петых ею песен Кашина и не любовался его *Лучинушкою* в устах Зонтаг и Шоберлехнер? Признаемся, что только слушая Русские песни, петые так, как положены Кашиным, мы совершенно понимали присутствие *чистого гения красоты* в Русских песнях. Тысячи звуков, какие долетели до нас во всех сторонах России, в хижинах, на поле, в дороге: заунывный голос любви, порыв Русского веселья, горькая жалоба грусти, комическая шалость веселости, упоение восторгом счастия — все это передавал нам Кашин так просто, так свободно, что мы каждый раз соединяли нашу просьбу с просьбой других любителей отечественной песни и уговаривали Д. Н. Кашина издать свое собрание голосов Русских песен. Почтенный соотечественник исполняет теперь общее желание» [1].

Русская народная песня вызвала и большой творческий интерес у поэтов и композиторов. В «Северных цветах на 1825 год» был напечатан литературный обзор Плетнева, озаглавленный «Письмо к графине С. И. С. о русских поэтах», вызвавший оживленную литературную полемику, в которой принимали участие А. Бестужев и Пушкин. В этом обзоре Плетнев писал: «Во всех землях древнейшими стихотворениями бывают народные песни. Они дают понятие о народном характере. Многие из новейших писателей, заимствуя существенные красоты из этой первобытной поэзии, составляют по ее образцу собственные песни, которые тем более нас пленяют, чем ближе подходят к своим оригиналам» [2]. Но в качестве примера такой стилизации фольклора Плетнев приводит песню очень популярную, но в сущности ничего общего с «древнейшим» народным искусством не имеющую: «Ах, когда б я прежде знала» Дмитриева.

Более подходящим примером для подтверждения мысли Плетнева могли бы быть песни Дельвига, напечатанные в той же книге «Северных цветов»: «Скучно, девушки, весною жить одной» и «Пела, пела пташечка». Дельвиг вошел в историю русской поэзии именно как автор «русских песен», и для нас важно, что его песни были таковыми в самом точном смысле слова, т. е. были созданы для пения. Это подчеркивает Б. Тома-

---

[1] «Московский телеграф», 1833, сентябрь, № 18, стр. 269—270.

[2] «Северные цветы на 1825 год» (альманах). Приложение к «Русскому архиву». М., 1881, стр. 27—28.

шевский в своей статье о Дельвиге [1]. Действительно, песни Дельвига тотчас же подхватывались музыкантами М. Яковлевым, Алябьевым, создавшим на слова Дельвига своего знаменитого «Соловья», Глинкой. И нужно сказать, что историческое значение песен Дельвига можно оценить вполне, только учитывая их музыкальное звучание.

Песни Дельвига в большинстве своем не являются имитацией старинной крестьянской песни. Они подражают песням своего времени, певшимся в усадьбах, в дворянских салонах, песням, в которых старые крестьянские и новые «городские» речевые и мелодические обороты сливались в своеобразный, но очень естественный сплав.

И сам поэт, и композиторы, в содружестве с которыми Дельвиг создавал свои песни, узнавали народную песню, руководствуясь более всего непосредственным ощущением художника. Ближе всего к Дельвигу стоял его лицейский товарищ М. Яковлев, хороший певец и очень популярный в литературных кругах композитор [2].

Русские песни Дельвига — Яковлева очень типичны для своего времени. Яковлев, как и другие композиторы того времени, включая Глинку, вовсе не стремился передать со всей точностью в своих «русских песнях» ладово-гармонические или фактурные особенности народной песни. Он откровенно гармонизует их в духе городской песни, пользуясь главным образом тонико-доминантными оборотами. Фортепианная партия в его песнях выполняет самую скромную роль гармонической поддержки голоса (кстати, в романсах его она несравненно богаче). Главное для него, как и для других «песенников» его времени,— мелодия, заключающая в себе весь художественный образ песни.

Мелодии «русских песен» 20—30-х годов представляются на первый взгляд очень пестрыми по интонационному составу. Русские народно-песенные интонации (например, «трихордные») чередуются в них с явными «галлицизмами», или «итальянизмами», особенно в каденциях. Эта пестрота и была причиной многочисленных обвинений в искажении характера русской песни, адресованных композиторам первой половины XIX века. Именно поэтому стиль песен позднее часто назывался «псевдорусским».

Но при всей пестроте составных элементов нужно отметить, что общие контуры мелодии, самый принцип ее строения в этих песнях органически связаны с народной песенностью. Верхний звук чаще всего оказывается в начале мелодии, он длится дольше других звуков подобно тому, как это происходит в народной лирической песне, часто начинающейся протяжным возгласом: «Ах, не одна ли то во поле...» и т. п. [3]

Общий контур мелодии, свободно льющейся из мелодической вершины, соответствует типическому контуру запева русской народной песни. Короткий подъем скачком к квинте или сексте лада и упругое, постепенное нисхождение — таков типичный рисунок запева русской протяжной песни, воспринятый русскими композиторами и утвердившийся в жанре «русской песни». У Яковлева, Н. А. Титова, а затем у Алябьева, Варламова и Гурилева мы во множестве встречаем песни с таким рисунком начальной фразы (определяющей весь облик песни). Приводим для сравнения примеры запевов русских народных песен из сборника Д. Кашина и рядом с ними — начальные фразы композиторских «русских песен»:

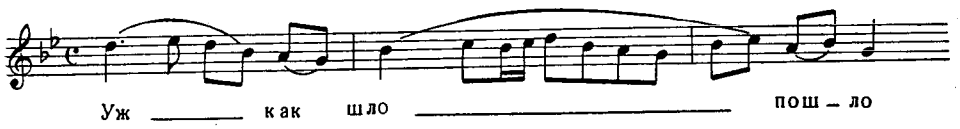
---

[1] Б. Томашевский. А. А. Дельвиг. В кн.: А. А. Дельвиг. Полное собрание стихотворений. «Библиотека поэта», Л., 1934.

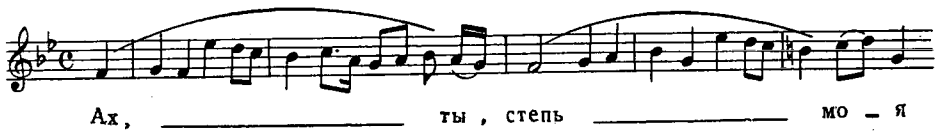
[2] Михаил Лукьянович Яковлев (1798—1868) — композитор и певец. Автор ряда «русских песен» и романсов, большею частью на слова Пушкина и Дельвига — своих товарищей по Царскосельскому лицею.

[3] По терминологии проф. Л. А. Мазеля — «вершина-источник». (См. Л. Мазель. О мелодии. М., 1952, стр. 99).

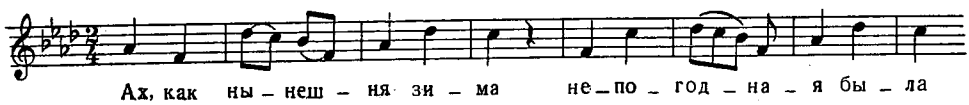
Кашин, ч. I, № 36



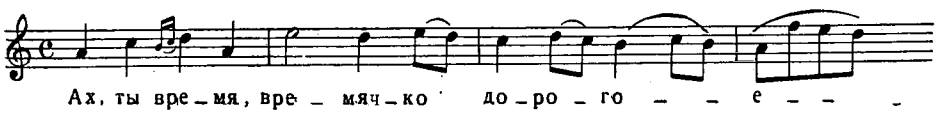
Кашин, ч. I, № 4



М. Яковлев



А. Варламов



Характерная для запевов «русских песен» своеобразная «секстовость», «гексахордность»[1] постепенно начинает играть все бо́льшую и бо́льшую роль в русском мелосе. Истоки этого следует искать в бытовой лирике известных и малоизвестных композиторов бытового романса и в первую очередь в жанре русской песни, где формировался национальный мелодический стиль русского композиторского творчества.

«Русская песня» для композиторов того времени была не стилизацией фольклора, а национальным выражением самых различных образов и настроений. Отсюда — разнообразие этих песен. Так, например, русские песни Н. А. Титова или М. Яковлева (очень популярных именно в этом жанре) весьма несложны по фактуре, по мелодическим контурам и по сути дела близки «романсным», «гитарным» обработкам русских народных песен в сборниках Кашина или Рупина.

Но среди песен Яковлева есть и не столь примитивные. Так, песня «Ах, как нынешняя зима» основана на свободном, разработочном развитии мелодии и в куплетную форму уже не укладывается. Очень часто песни мелодически разукрашены, иной раз на манер итальянских фиоритур, но большей частью довольно близко к «распевности» русской протяжной песни.

Концертный стиль свойственен некоторым обработкам русских песен Кашина. Если в своем сборнике он везде сохраняет куплетную форму и использует очень несложные приемы сопровождения, то в обработках песен для певицы Сандуновой («Ах, не будите меня молоду», «Рукавички»,

[1] Под «секстовостью» здесь подразумевается как развитие основной тематической ячейки мелодии в пределах сексты (гексахорда), так и использование сексты в качестве наиболее характерного (часто начального) интервала мелодии. Об этом много и подробно говорится в работах Б. В. Асафьева «Евгений Онегин» (М.—Л., 1944) и «Интонация» («Музыкальная форма, как процесс», кн. вторая, М.— Л., 1947). Тенденцию к возрождению гексахордности Б. В. Асафьев усматривает и в западной музыке. Но он верно отмечает, что в русской музыке явление это получило особое развитие.

«Я не знала ни о чем») он, по сути дела, превращает песню в концертную арию, вводя новый материал в среднюю часть, свободно варьируя мелодию песни. Тот же стиль и в оригинальной его песне «Девицы-красавицы» [1].

В манере виртуозной колоратурной арии обрабатывает И. Геништа песню «Во поле дороженька пролегала» [2]. Таких примеров можно привести очень много.

Очень часто русская песня, как подлинная народная, так и сочиненная композитором в народном духе, приобретает патетичность и драматизм, приближающие ее к оперной арии. Такова, например, обработка песни «Уж как пал туман» Гурилева, помещенная в альбоме «Новоселье». Еще ближе к арии «русская песня» Варламова «Не бушуйте, ветры буйные» из «Музыкального альбома на 1833 год» (обе эти песни будут рассмотрены нами ниже).

Таким образом, русская песенность служит в бытовой лирике средством выражения очень различных эмоций, и, конечно, разнообразие лирического жанра «русской песни» подготовило собой блестящие образцы песни-характеристики в русской опере. Композиторы постепенно овладевали всеми богатствами русской песенной интонации, так же как поэты — богатствами русской речи.

Популярность «русских песен» все возрастает в течение первой половины века. В процессе своего развития песня впитывает самые разные элементы, иной раз парадоксально сочетаясь с метроритмической формулой вальса или полонеза, приобретая оттенок мелодраматичности цыганской песни, или чувствительности мещанского романса. При всем этом «русская песня» едва ли не до 40-х годов сохраняет значение жанра, основного для формирования национального мелодического стиля.

* * *

Вслед за «русской песней» в поле зрения композиторов входят новые, созданные XIX веком поэтические жанры — элегия и баллада. В отличие от «русской песни» элегия и баллада в поэзии формировались независимо от музыки, но тем не менее сыграли огромную роль в развитии русской вокальной лирики. Элегия ввела в русский романс новые, более значительные темы и послужила стимулом для разработки проблем музыкальной декламации.

20-е годы были периодом ожесточенных литературных споров вокруг элегии. На элегию, преимущественно в творчестве эпигонов Жуковского, жестоко нападали поэты-декабристы. Но их нападки были направлены, в сущности, не на поэтический жанр, как таковой, а на выражение в нем идей реакционного романтизма.

А. Бестужев в двух статьях, напечатанных в «Полярной звезде»: «Взгляд на старую и новую словесность в России» и «Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 годов», Рылеев в письме к Пушкину, Кюхельбекер в статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» — все они с большей или меньшей резкостью критикуют школу Жуковского за мечтательность, мистицизм и т. д.

Но элегия продолжала существовать, заняв прочное место в русской поэзии. В творчестве Пушкина, Баратынского, Лермонтова элегия ста-

---

[1] Напечатана в сб. «Пушкин в романсах и песнях его современников». М., 1937.

[2] Рукопись в альбоме Бартеневой — рукописный отдел Ленинградской публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина.

новится поэзией мысли, философским рассуждением, в котором и самое чувство скорби принимает иной — живой, активный и критический характер.

Элегия привлекла живое внимание русских композиторов. С ней в их творчество постепенно входят не только печаль в разлуке, грусть о минувшем (эти темы характерны и для песенной лирики), но и критическое, философское осмысливание действительности, по-разному выражаемое в темах одиночества, изгнанничества и т. д.

Музыкальное выражение философской элегии мы находим главным образом в творчестве крупных композиторов: Глинки, Даргомыжского, позже — Бородина, Римского-Корсакова и др. Авторы бытового романса (за исключением Алябьева) лишь в редких случаях поднимались до высоты философской элегии. Элегия обогатила русскую вокальную музыку и стилистически. Если с «русской песней» в музыкальную практику вошла народно-песенная интонация, то элегия вводит в русский романс интонацию русской поэтической речи, находившейся тогда в поре своего первого пышного расцвета.

Особенно значительную роль сыграло обращение композиторов к поэзии Пушкина. Откликнувшись сначала на стихи, в самой поэтической форме или в названии которых была подчеркнута «песенность» или «романсность» («Грузинская песня», «Татарская песня», «Испанский романс» и т. д.), композиторы обращаются затем и к той части лирики Пушкина и пушкинской плеяды, которая характеризуется другими особенностями и в первую очередь — глубиной мысли, логической точностью и законченностью ее выражения.

Благодаря лаконизму, точности, весомости каждой фразы и даже каждого слова в стихах Пушкина, перед композиторами встала задача найти соответствующую манеру его музыкального произнесения.

С декламационными исканиями середины века это имело мало общего: композиторы 20—30-х годов еще не стремились и не могли стремиться к тому, чтобы «звук прямо выражал слово», как этого хотел Даргомыжский. Декламационная лирика 20—30-х годов была музыкальным выражением поэтической декламации того времени, выразительность которой была связана с композицией стиха, с его ритмическими особенностями, т. е. с музыкальными элементами в самом стихе. Интонации бытовой речи еще не привлекали внимание композиторов.

В процессе выработки этой музыкальной декламационной манеры особо важную роль сыграла элегия. С элегией в русский романс входят самые распространенные в поэзии того времени размеры: четырех- и пятистопный ямб [1]. Ритмико-интонационная структура такого стиха определяет собой и многие характерные особенности музыкального жанра элегии: типичные для нее ритмические формулы, особый тип мелодики, представляющий собой напевную декламацию.

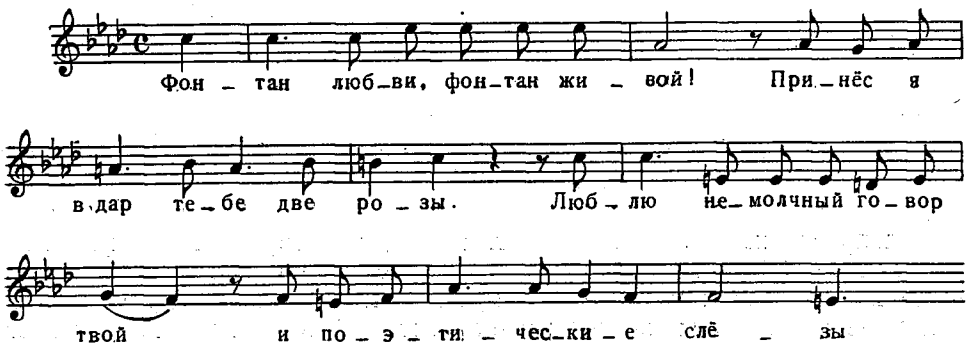
Постепенно складывается особый *музыкальный* жанр элегии или, точнее, элегического романса с характерными для него особенностями. Отметим, что музыкальный жанр элегии не всегда был точным отражением жанра поэтического: композитор мог написать музыкальную элегию на стихи, не укладывающиеся в понятие элегии поэтической. Примером может служить романс Алябьева «Я помню чудное мгновенье».

Наряду с этим идет непрерывная работа над музыкальным выражением особенностей русского стиха, его ритмики, его интонаций. Постепенно формируется особый и очень устойчивый тип напевной декламации,

---

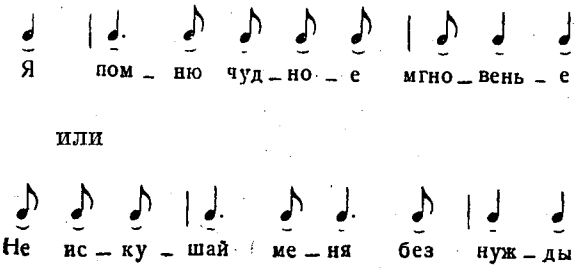
[1] Для песенных форм русской поэтической лирики характерны хорей и трехдольные размеры (дактиль, анапест, амфибрахий).

тип очень выразительной, но сдержанной мелодии, развивающейся большей частью в среднем регистре, не имеющей ярко выраженных кульминаций, часто использующей повторение одного звука (но в отличие от речитатива — размеренное повторение). Именно такая мелодия может лучше всего передать поэзию мысли, поэзию глубокого, но скупого на внешние проявления чувства, что так характерно для лучших образцов элегии у русских поэтов-классиков. Примером такого рода мелодии может служить романс Н. С. Титова «Фонтану Бахчисарайского дворца».



Следует отметить, что в русском элегическом романсе складывается несколько излюбленных ритмических формул, очень точно отражающих наиболее распространенные варианты четырехстопного ямба — самого употребительного размера в русской поэзии первой половины XIX века.

Хорошо известно, что у Пушкина и поэтов «пушкинской плеяды» чаще всего встречается ямб с пропуском ударения на первой или на третьей стопе (или же на первой и на третьей одновременно). Музыка передает этот ритм очень точно, что ясно видно на примерах из известнейших романсов Глинки:

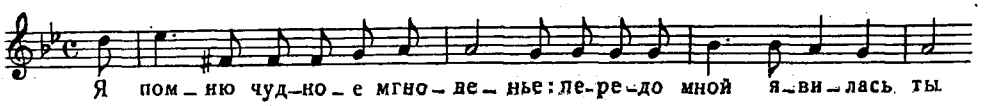


(пропуск ударения на третьей стопе)

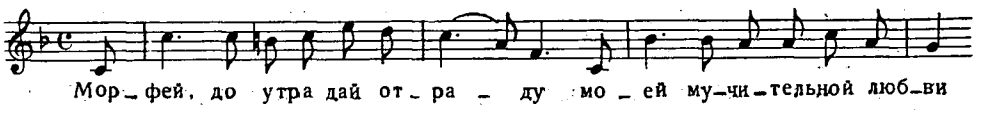
(пропуск ударения на первой стопе)

Такой ритмический тип мы встречаем во множестве русских романсов первой половины XIX века и главным образом — романсов элегических. Приводим несколько примеров:

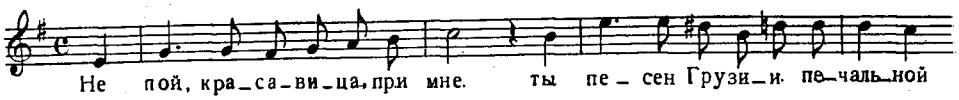
Н. С. Титов



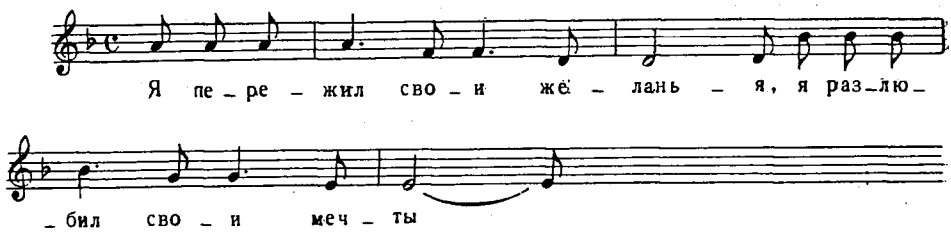
Н. А. Титов



К. А. Гедике



Неизвестный композитор (изд. 1831 г.)



Распространенность такого ритма свидетельствует о верном поэтическом слухе большинства композиторов, о том, что они с большой чуткостью воспринимали в стихе его музыкально-композиционную сторону. Именно в элегических романсах, где поэтический образ главенствует, всего сильнее чувствуются характерные для того времени особенности восприятия стиха композиторами.

Тип декламации, ритмические формулы, подобные приведенным выше, скоро становятся почти стандартом в лирике элегического типа. О том, как эти приемы оживают, индивидуализируются у Глинки и Даргомыжского, будет идти речь ниже. Но и у авторов бытового романса встречаются произведения удивительной тонкости и глубины, уже не укладывающиеся в типовые формы. Таков, например, романс А. Есаулова «Прощание» — после глинкинских романсов едва ли не самое совершенное выражение пушкинского стихотворения в музыкальной лирике его времени [1].

Развитие музыкального образа, общая композиция романса гибко следуют за поэтической мыслью. Каждая строфа стихотворения находит индивидуальное музыкальное выражение. Первая — спокойна, повествовательна, рассказ о прощании с любовью овеян лишь легкой дымкой грусти. Средняя строфа («Бегут, меняясь, наши лета») выделена и тонально (g-moll, c-moll), и более оживленным движением (триоли), и индивидуализированной выразительной декламацией (сравним, например, фразы — «меняя все, меняя нас» и «могильным сумраком одета»).

Третья строфа («Прими же дальняя подруга...») — реприза, но лишь тональная, а не тематическая (весьма редкое явление в лирике того времени). Триольное движение середины сохраняется, но музыка снова меняет оттенок: успокаивается, светлеет, выразительно передавая сдержанную печаль прощания уже не с любовью, а с последними воспоминаниями о ней.

Форма этого романса явно тяготеет к «сквозной» композиции, и примечательно, что это вызвано не конкретными сюжетными подробностями (сюжета в настоящем смысле слова здесь и нет), но сменой психологических оттенков в каждой строфе. Эту особенность важно отметить, так как она очень типична для русской вокальной лирики уже на этих ранних ступенях ее развития. В творчестве Алябьева мы с этим не раз встречаемся. Есть несколько произведений в этом роде у Н. С. Титова, например его пушкинские романсы «Буря», «Я помню чудное мгновенье». Пожалуй, самым ярким примером такой «психологической» сквозной композиции мо-

[1] «Прощание» Есаулова в числе других его романсов переиздано Музгизом в 1950 г.

жет служить его «романс в трех отделениях» — «Разлука, ожидание и возвращение». Во всех этих произведениях уже заметен отход от типовой формы элегического романса, наполнение ее индивидуальным содержанием. Они как бы подготовляют собой элегическую лирику Глинки и Даргомыжского, в которой жанровая четкость сочетается с индивидуальной выразительностью музыкально-поэтического образа.

* * *

Одним из самых популярных жанров первой четверти XIX века является баллада. Развитие русской баллады сильно отличается от баллады на Западе, хотя на первых порах она испытала сильное воздействие западных образцов этого жанра.

Уже самый выбор сюжетов существенно отличает русскую балладу. Если баллада на Западе была ограничена почти исключительно фантастическими (часто с элементами мистики) и легендарно-историческими сюжетами, то для русской баллады характерно развитие в реалистическом направлении [1]. Уже «Ночной смотр» Жуковского (из Цедлица), привлекший внимание Верстовского и Глинки, совсем по-особому сочетает элементы истории и фантастики, воскрешая героику недавнего прошлого. В этой балладе очень явственно звучит гражданская тема, звучит она и в балладе Верстовского «Три песни скальда» (на слова Жуковского), говорящей о справедливом отмщении тирану.

Дальнейшая история русской баллады, захватывающая и вторую половину века, включает в себя очень различные произведения: «Свадьбу» Даргомыжского, «Море» Бородина, «Перед воеводой» Рубинштейна и т. д. Все их объединяет тема сильной, свободной личности (тема, едва ли не центральная в русской балладе), личности, противостоящей окружающей действительности. Тема эта часто приобретала вполне определенный социальный смысл, становясь выражением протеста против общественного порядка, основывавшегося на порабощении человека человеком. Ниже, при анализе «Свадьбы» Даргомыжского и «Моря» Бородина, мы еще вернемся к этому вопросу.

Поэтический жанр баллады, основным признаком которого является сюжетность, повествовательность, поставил перед композиторами, обратившимися к нему, иные задачи по сравнению с «русской песней» и элегией. Поиски здесь шли не столько в направлении интонационной выразительности, сколько в направлении музыкально-иллюстративных средств, соответствующих образам сюжета и реализующихся преимущественно в инструментальной партии.

Баллада первой четверти XIX века всегда была повествованием о необычайных, исключительных событиях и потому и в музыке она потребовала наиболее ярких выразительных средств. Образность гармонии и фактуры приходят в русскую вокальную лирику в значительной мере через балладу.

Обновление музыкального языка касается не только гармонии и фактуры. В балладах формируется и определенный тип вокальной партии — патетической, изобилующей широкими, восклицательными интонациями, подчеркивающими особо значительные слова текста.

Выразительные средства в балладах, в сущности, «прямолинейнее», чем, например, в элегиях,— им более свойственно широкое, декоративное письмо, чем тонкая, «графическая» отделка деталей.

---

[1] Ярким примером может служить «Черная шаль» Верстовского, рассказывающая о жизненной драме простых людей.

Мы уже упоминали о балладах Плещеева и, в частности, о «Светлане», являющейся первой из известных нам русских баллад. В дневнике А. Ф. Воейкова мы читаем: «18 $^{1}/_{16}$ 14 [16 января 1814 г.] в Черни, деревне А. А. Плещеева. Двойной праздник: fête des rois и возврат Жук[овского] из армии в прошлом году. Меня выбрали в короли бобов. А. И. Плещеева пела Светлану с оркестром, потом Велизария, потом Клоссен играл русские песни на виолончели» [1].

Таким образом, уже в начале 1814 г. русский композитор написал балладу, обладающую всеми характерными признаками этого жанра. Весьма вероятно, что Плещеев, человек широко образованный, был знаком с немецкими балладами, и это, конечно, сказалось на композиции и музыкальном языке его «Светланы».

«Светлана» представляет собой повествовательное произведение, построенное по принципу «сквозного развития» и в значительной степени мозаичное. Примечательно, что в балладе есть некоторый национальный оттенок, речь самой Светланы напоминает типические обороты «русских песен».

Более поздняя «Ленора» — произведение значительно более зрелое. По форме она столь же мозаична, симметрия в ней почти отсутствует, повторения встречаются лишь тогда, когда они вызваны повторениями в тексте. Но отдельные эпизоды довольно выразительны, в особенности инструментальные интермедии, где фортепиано передает традиционные в романтической балладе образы: скачку коня, несущего Ленору и ее мертвого жениха, фантастическую картину ночной пляски духов.

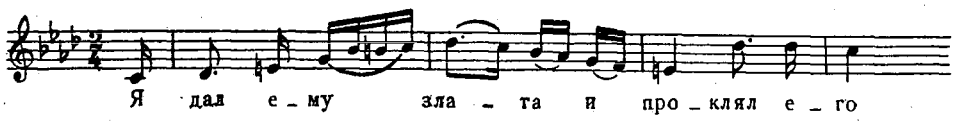
«Светлана» (а возможно, и «Ленора») исполнялась с оркестром, и это, думается, не случайно. Это одно из проявлений театрализации повествовательной вокальной формы, нашедшее затем продолжение в известной балладе Верстовского «Черная шаль», также исполнявшейся с оркестром и даже в костюмах и декорациях. Такая интерпретация баллады имела в то время большой успех.

Наряду с повествовательно-драматическим решением баллады следует отметить и иное, более распространенное в русской музыке, где повествовательность сохраняется, но акцент делается уже на выражении в музыке не столько сюжетного развития, сколько психологического состояния героя. Примером может служить «Черная шаль» Верстовского — драма любви, ревности и мести.

Прямая иллюстративность сохраняется лишь в немногих эпизодах баллады Верстовского, например в традиционном для этого жанра изображении скачки, в характерном ритме фортепианной партии на словах: «Безглавое тело я долго топтал».

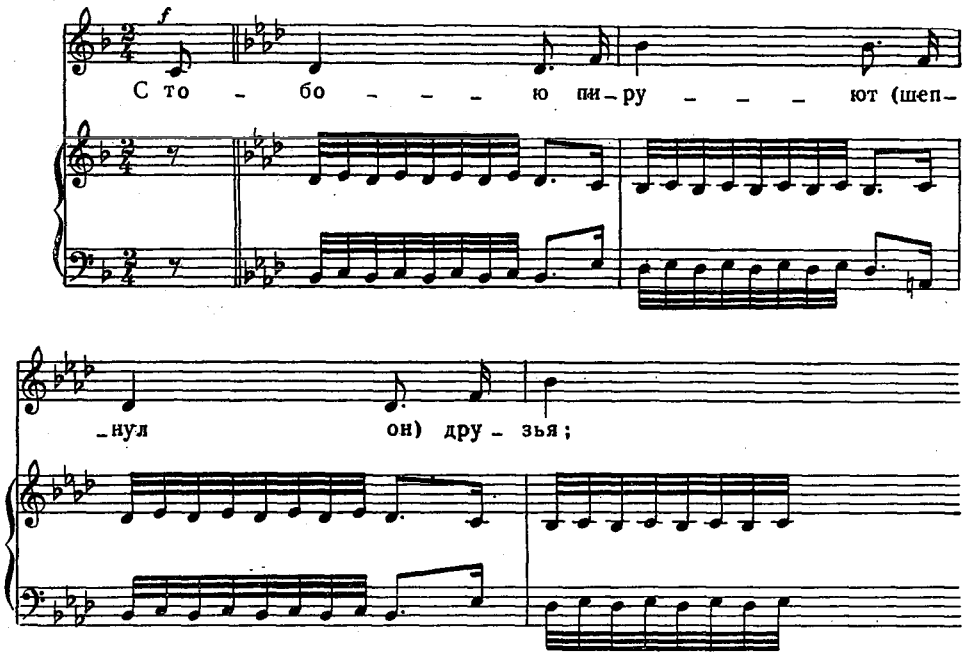
Но главной задачей композитора здесь является выражение в музыке последовательной смены чувств героя: тревоги, подозрения, ярости, отчаяния.

Характер вокальной партии в «Черной шали» Верстовского очень типичен для баллады: восклицательные интонации, экспрессивная интервалика создают характерный «балладный тон».



[1] Н. В. Соловьев. История одной жизни (А. А. Воейкова — «Светлана»), ч. 1. Пг., 1915, стр. 33.

Тем же задачам подчинена и фортепианная партия, очень выразительно передающая, например, возникающее в душе героя чувство тревоги:



Роль фортепианной партии не сводится к «сопровождению» вокальной: очень важны здесь вступление, заключение и фортепианные интерлюдии. Это вообще типично для балладного жанра и вызывается главным образом трудностью достичь «синхронного» течения повествования в поэзии и музыке. Музыкальный образ обычно требует более длительного развития во времени, и последовательно проводимый принцип иллюстрирования текста в музыке почти всегда приводит к мозаичности музыкального развития. Отсюда необходимость либо искать более емкие музыкальные образы, способные вместить несколько поэтических моментов, либо необходимость доразвить конкретный музыкальный образ при помощи повторений текста, фортепианных интерлюдий и т. д. Особенно важно это в балладе, где подчинение музыки тексту является характернейшей чертой самого жанра.

Форма баллады Верстовского, тяготеющая к «сквозному развитию», не является, однако, разорванной и несвязной. Она связана и тональным единством, и симметрией обрамления (именно обрамления, а не репризы, так как повторяющиеся части слишком малы по отношению ко всей композиции). Однако, если рассмотреть балладу в отношении ее эмоционального, а не только музыкально-тематического развития, симметричное равновесие частей целого обнаружится более ясно. Драматическая средняя часть баллады обрамлена повествовательным прологом и эпилогом. Эта средняя часть баллады начинается со слов «Однажды я созвал веселых гостей» (Maggiore, Allegretto), эпилог же со слов «С главы ее мертвой сняв черную шаль» (Tempo I. Andante). Таким образом, общая композиция оказывается весьма стройной. Это вообще чрезвычайно типично для русской баллады.

«Черная шаль» Верстовского имела большой успех, чему способствовало талантливое театрализованное исполнение ее на сцене любимцем московской публики тенором П. Булаховым. В. Ф. Одоевский посвятил

этой балладе большую рецензию в «Вестнике Европы». Приводим отрывки из нее: «...Кантаты г. Верстовского можно отнести к разряду кантат эпических. Наш молодой музыкант, решительно сказать можно, одухотворил своею гармониею пиитические произведения им избранные, дал им новую жизнь, открыл в них оттенки, совершенно потерянные при чтении, словом, возвысил сии произведения к чистому невещественному идеалу, каковым был он первобытно в воображении поэтов, еще не подчиненный механизму стихосложения.

...Но неужели сия музыка совершенна? вероятно спросит строгая критика.

Нет, отвечаю я,— может быть, и есть в ней ошибки; но сила чувств, новость мыслей сего произведения не позволили мне заметить оных ошибок в первую минуту восторга. Ошибки заметит хладное время; теперь же я могу только вспомнить, как трепетное ожидание волновало мою душу при стихе:

Вхожу в отдаленный покой я один

ожидание, которое не возбуждается при чтении сего стиха, но необходимое для перехода к следующему, что совершенно постигнул г. Верстовский; помню и сей смелый переход: *Не взвидел я света* и проч.; стенания: *я помню моленья* и проч. и теперь еще отзываются в слухе моем; и теперь еще меня приводит в содрогание стих:

С тех пор не целую прелестных очей,

в коем музыкант наш умел с такою силою выразить сожаление, раскаяние и вместе еще не погасшую ярость чувствия, коих столь тесное соединение вне пределов Поэзии»[1].

Эта рецензия интересна не только как свидетельство впечатления, произведенного балладой Верстовского на одного из самых просвещенных музыкантов того времени, но и как подтверждение того, что и современник отметил раньше всего именно «силу чувств», психологически-выразительное, а не иллюстративное значение музыки.

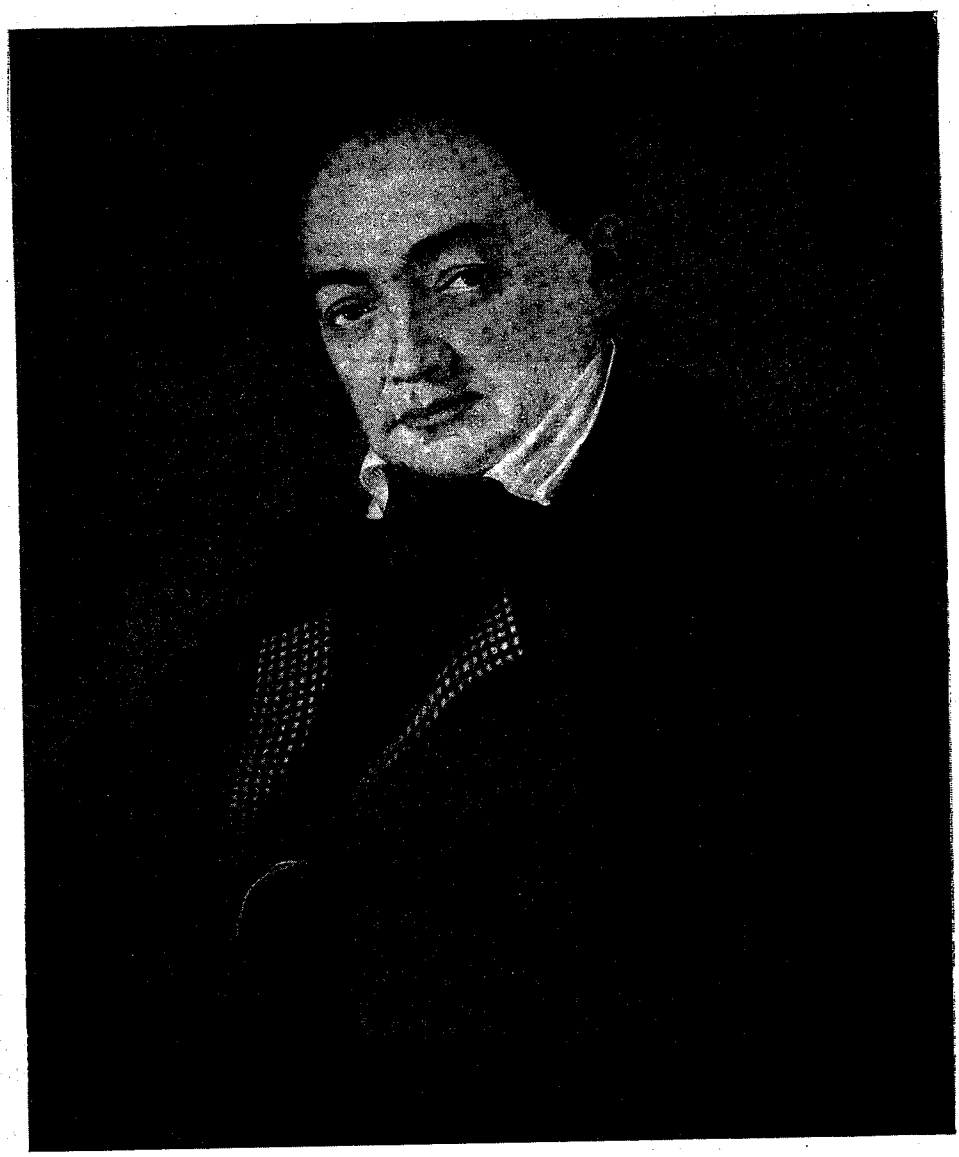
Любопытна и полемика, вызванная рецензией Одоевского в том же «Вестнике Европы». Признавая достоинства «кантаты», автор одной из статей утверждает, что сюжет ее не соответствует выбранному жанру. Вполне возможно, что автора ввело в заблуждение название жанра «кантата», действительно, весьма произвольно выбранное Верстовским, но суть полемики — в критике реалистической сущности этого произведения с позиций классицизма. Критика более всего задевает то, что герои баллады — обычные «безвестные» люди.

«..Такого ли содержания бывают Кантаты собственно так называемые?.. Истощив средства свои на страсти, бунтующие в душе безвестного человека, что употребит он, когда нужно будет силою музыки возвысить значительность слов в тех кантатах, где исторические или мифологические, во многих отношениях нам известные и для всех просвещенных людей занимательные лица страдают или торжествуют? — В песне г-на Пушкина представляется нам *какой-то* Молдаванин, убивший *какую-то* любимую им красавицу, которую соблазнил *какой-то* Армянин. Достойно ли это того, чтобы искусный композитор изыскивал средства потрясать сердца слушателей, чтобы для песни тратил сокровища музыки? Не значит ли это воздвигнуть огромный пьедестал для маленькой красивой куклы, хотя бы она сделана была на Севрской фабрике?»[2].

---

[1] «Несколько слов о кантатах г. Верстовского». «Вестник Европы», 1824, январь — февраль, стр. 67—69.

[2] Н. Д. Московские записки. «Вестник Европы», 1824, январь — февраль, стр. 70—71.



А. Н. ВЕРСТОВСКИЙ

«Черная шаль» Верстовского — один из лучших и наиболее стилистически-чистых образцов русской баллады. Другие баллады Верстовского («Ночной смотр», «Три песни Скальда») иного типа: их композиция не столь подчинена развитию текста, законы симметрии и вообще музыкально-композиционные законы в них ощущаются гораздо сильнее. В них сохранены лишь «балладный тон» повествования, характерные для баллады патетические интонации вокальной партии, насыщенность звучания фортепианной партии. Как уже говорилось выше, наиболее яркие для того времени гармонические средства, например сопоставление одноименных ладов, широкое использование уменьшенных септаккордов, раньше всего появляются именно в балладе. Примеры такого рода нередки у Верстовского.

Эти частные признаки жанра скоро становятся в русской балладе основными, отличая ее от других жанров. «Сквозная» же композиция в русской вокальной музыке не связана исключительно с балладным жанром,— она гораздо чаще встречается в малых лирических формах или в формах ариозных, как, например, в произведении Еништы (Геништьі) «Погасло дневное светило», по своему музыкальному языку стоящем ближе всего именно к арии, или в «Мечте об Италии» Варламова.

Музыкальные интонации, типичные для баллады и составляющие основу «балладного тона», используются композиторами и в других жанрах — везде, где нужно создать впечатление взволнованности, патетики, драматизма. Такова песня Верстовского «Дубрава шумит», близкая песне Глинки на те же слова Жуковского. Такова и «Песня Офелии» Варламова интересная, в частности, как одно из первых обращений русских композиторов к Шекспиру.

Таким образом, музыкальный жанр баллады в русской музыке значительно переосмысливается, начиная с сюжетов и кончая музыкальным языком. Русских композиторов влекли к балладе главным образом драматизм, лирическое волнение, сила эмоций, создавшие стимул к поискам наиболее ярких и сильных выразительных средств.

* * *

Романсы в танцевальных ритмах в творчестве русских композиторов занимают одно из самых видных мест. Расцвет этой формы начинается с Глинки, танцевальные романсы которого до сих пор являются образцовыми. Но глинкинская трактовка танца в вокальной музыке была подготовлена его предшественниками и современниками.

Танцевальные ритмы мы находим уже в первом русском авторском сборнике Теплова. Но ритм менуэта или сицилианы применяется в нем без всякой индивидуализации, это скорее «подтекстовки» инструментальных произведений, чем вокальные произведения в танцевальной форме. Танцевальные ритмы в этом сборнике лишь подчеркивают светский, «галантный» характер песен.

В романсах конца XVIII века танцевальность используется уже несколько по-иному. Так, из «шести российских песен» Дубянского, напечатанных в «Карманной книге для любителей музыки на 1795 год», три являются песнями танцевального характера: менуэт «Ты велишь мне равнодушным» и две сицилианы: «Уже со тьмою нощи» и «Куда мне, сердце страстно». Если первая песня по существу продолжает традицию танцевальной песни в тепловском сборнике, то две другие имеют уже иной характер, приближающий их к романтической песне XIX века. Ритм сицилианы использован здесь не просто как удобная, легко связывающаяся с ритмом стиха формула, а как средство выразительности, которое

должно вызвать у слушателя определенные ассоциации. Трактовка сицилианы здесь близка трактовке ее в итальянской опере и кантате того времени, где эта форма использовалась главным образом в трогательных лирических ариях. Конечно, здесь нет еще полного раскрытия выразительных возможностей танцевального ритма, но это уже не безразличная подтекстовка [1].

В бытовом романсе XIX века танцевальные ритмы вальса, мазурки, полонеза встречаются постоянно. Часто они используются вне какой-либо конкретной связи с содержанием романса, по тому же принципу подтекстовки, который был характерен для XVIII века. Особенно много примеров такого использования танца можно найти в романсах Варламова. Так, ритм полонеза иногда используется в романсах, которые по тексту явно относятся к жанру «русской песни» («Молодая пташечка», «Грустно жить мне на чужбине, молодой»). В романсе Гурилева «Горько пташке» ритм болеро также никак не связан с характером текста.

Однако гораздо чаще танцевальный ритм (или вообще характерный, например ритм баркаролы) служит средством выражения «местного колорита». Сюда относятся многочисленные испанские романсы, итальянские баркаролы, столь широко распространенные в вокальной лирике первой половины XIX века.

С ними в русский романс входят образы далеких стран, то самое «прекрасное далеко», которое так привлекало к себе мечты поэтов, композиторов и художников XIX века. Особенно манила к себе Италия; родина Тассо и Рафаэля становится в восприятии русских художников родиной искусства. К ней обращена мысль Пушкина:

Адриатические волны,
О Брента, нет, увижу вас,
И вдохновенья снова полный
Услышу ваш волшебный глас!

И в русском романсе образы Италии находят выражение в многочисленных баркаролах и гондольерах. Это — не просто подражание популярному тогда в России творчеству итальянских композиторов, это — одно из выражений романтического стремления вдаль, прочь от обыденности, повседневности, а для многих — от ясно ощутимой ими душной общественной атмосферы. Италия в этих песнях — не столько реальное географическое пространство, сколько воображаемая, идеальная родина прекрасного.

Но наряду с этой, романтической, тенденцией трактовки жанра важно отметить и другую, реалистическую. Картины природы и быта чужих краев находят все более живое, конкретное выражение в русской музыке. Глинка в своих баркаролах и испанских романсах (о которых будет идти речь в соответствующей главе) создает красочные, яркие картинки жизни далеких стран, являясь в них, конечно, великим реалистом. Но и у предшественников и современников его эта тенденция проявляется все заметнее.

Испанские сюжеты, а с ними и определенный круг музыкально-выразительных средств входят в русский романс вместе с поэзией Пушкина. Стихотворение «Ночной зефир» и «Я здесь, Инезилья» привлекли к себе

---

[1] О. Е. Левашева в своей диссертации «Русская камерная песня» считает, что одна из этих сицилиан («Куда мне, сердце страстно») многими своими чертами предвосхищает романс Глинки «Венецианская ночь», с чем нельзя не согласиться.

многих композиторов. Уже при жизни Пушкина его стихотворение «Ночной зефир» было положено на музыку Верстовским и Есауловым, а стихотворение «Я здесь, Инезилья» впервые появилось в печати с музыкой Глинки [1].

Это были первые ростки пышно расцветшей ветви русской музыки, представленной такими шедеврами, как «Испанские увертюры» Глинки и «Испанское каприччио» Римского-Корсакова.

Интересно, что и в романсе Верстовского, и в романсе Есаулова ритм болеро используется как средство создать в музыке своего рода национально-жанровый фон, обрамляющий эпизоды, содержащие развитие «лирического сюжета». Такая композиция продиктована самой формой стиха, где рефрен, рисующий место действия («Ночной зефир струит эфир»), обрамляет лирическую сценку («Вот взошла луна златая» и «Скинь мантилью, ангел милый»). Части эти противопоставлены друг другу не только сюжетно, но и ритмически (ямб — хорей). Музыкально-композиционные закономерности в этом стихотворении выражены настолько ясно, что композиторам оставалось только как можно точнее реализовать их в музыке. Отсюда — композиционная близость всех романсов, написанных на этот текст, начиная от произведений композиторов-современников Пушкина до произведений наших современников.

Однако следует отметить, что Глинка, а за ним Даргомыжский дали свою, отличную от Верстовского и Есаулова, трактовку. Верстовский и Есаулов противопоставляют жанровый эпизод (болеро) лирическому, Глинка и Даргомыжский вносят в музыку еще и моменты пейзажности, тем самым более точно следуя за поэтическим замыслом Пушкина. Так, жанр танцевального романса перерастает в другой: романса национально-характерного, занявшего такое важное место в русской музыке, творцы которой, стремясь к национальной самобытности своего искусства, никогда не утрачивали интереса и к другим национальным культурам, к жизни и быту других стран.

Но это была не единственная линия развития. Композиторы нередко обращались к танцу как средству психологической характеристики. Так, например, ритм полонеза в ряде произведений используется как ритм рыцарского, героического танца (Верстовский — «Конь над могилой», Глинка — «Победитель» и т. д.). Этим объясняется и странное на первый взгляд применение ритма полонеза в «Пловцах» Варламова, в «Моряках» Вильбоа, где он появляется уже в более обобщенном значении, связанном не с рыцарской героикой, а с героикой вообще, как выражение активности, воли, устремленности. Здесь, конечно, сыграла роль и непосредственная выразительность самой ритмической формулы полонеза — чрезвычайно активной и мужественной. Это связано с характером самого танца-шествия, в котором главная роль принадлежит мужчине, показывающему в полонезе свою горделивую осанку и уверенную поступь. Женщина в этом танце является только спутницей мужчины. Вот почему Шопен мог превращать свои полонезы в своего рода героические поэмы, о которых Лист сказал: «В некоторых *полонезах* Шопена слышится как бы твердая, тяжелая поступь людей, выступающих с доблестной отвагой против всего самого наглого и несправедливого в судьбе человека» [2].

Не сравнивая, конечно, романсы в ритме полонеза с полонезами-поэмами Шопена, мы считаем не лишним указать на них для того, чтобы объяс-

---

[1] См. примечания к сб. «Пушкин в романсах и песнях его современников», стр. 224.

[2] Ф. Лист. Ф. Шопен. Перевод С. Семеновского. М., 1956. стр. 102.

нить причины использования ритма этого танца в песнях героического характера.

Говоря о психологической трактовке танца в русском романсе, следует прежде всего иметь в виду вальс и мазурку. Вальс — танец, развившийся из народных танцев Австрии, Германии и Чехии в XIX веке, распространился по всей Европе, приняв в каждой стране особую национальную окраску. Внимательный слух музыканта сразу отличит венские вальсы от французских вальсов Делиба, от известного «Valse triste» финского композитора Сибелиуса. В русской музыке решительно преобладает вальс лирически-напевного характера, и это, с нашей точки зрения, нельзя не связывать с широким использованием ритма вальса в русском романсе.

Даже простые подтекстовки и аранжировки вальса в русской вокальной музыке довольно любопытны. В начале 30-х годов нередко встречались стихотворения, написанные «на голос» бетховенских вальсов, тогда весьма популярных у русских любителей музыки. Таков, например, «Романс» В. Туманского, напечатанный в «Северных цветах на 1831 год», к сожалению, без указания, какой именно вальс Бетховена имеется в виду:

Когда все пирует и блещет вокруг,
Зачем ты так мрачен, пустынный наш друг?
Что вспомнил, надумал? что душу грызет?
Пей с нами: печали вино унесет![1]

Другой вальс Бетховена вызвал к жизни стихотворение Станкевича «Песни»:

Когда в колыбели дитя я лежал,
Веселую песню мне дух напевал;
За нею душа улетала далеко,
И песня запала мне в душу глубоко.
Отрадные звуки проснутся порой,
Веселые годы встают предо мной
И дух напевает — где денется горе?
Про дальнее небо, про синее море.

* * *

Когда я безумной любовью пылал,
Дурную мне песню мой дух напевал:
То слезы блаженства, то стоны печали
Далекие — грудь молодую вздымали.
Душа к ним летела — казалося ей,
Что песня звучала из милых очей.
Но очи не блещут, любовь отлетела
И звуки затихли, и грудь охладела.

* * *

Я в жизни утратой утрату сменял —
Унылую песню мне дух напевал;
И в сумраке ночи на песню печали
Знакомые тени ко мне прилетали.

---

[1] «Северные цветы на 1831 год» (альманах). СПб., 1830, раздел «Поэзия», стр. 34—35.

Напрасно теперь в отдаленном краю
Веселые, старые песни пою:
Нет! жизнь обнажилась! Нет, бездна зияет —
Ужасную песню мне дух напевает [1].

Эти стихотворения показывают, как многообразно и как далеко от простой развлекательности было восприятие вальса русскими слушателями. И в творчестве русских композиторов модный салонный танец подчас становился средством тончайшей психологической характеристики.

В русской вокальной лирике уже в 20—30-е годы устанавливается традиция использовать танец (чаще всего вальс) для характеристики женского образа. Это как бы женский портрет, нарисованный на блестящем и поэтическом фоне бала, праздника, маскарада. Это очень тесно связано с традицией литературы, где сцены бала или маскарада так часто служат фоном для лирической сцены или для характеристики образа женщины. Напомним такого рода эпизоды в «Евгении Онегине» Пушкина, в «Маскараде» Лермонтова, в «Бале» Баратынского, в романах Л. Толстого.

Танец как средство портретной характеристики мы встречаем в творчестве Алябьева, применяющего этот прием тоньше и психологичнее, чем другие авторы бытового романса. Примером может служить вокальная аранжировка вальса Галленберга, на музыку которого Алябьев положил стихотворение Пушкина «Увы, зачем она блистает». Изящный лирический вальс очень удачно выбран для характеристики хрупкого образа женщины, блистающей «минутной, нежною красой». Образ беспечной, беззаботной женщины обрисован у Алябьева мазуркой («Не задумывайся»).

Заметим, что мазурка в романсах русских композиторов появляется чаще всего именно в таком значении: грациозного, блестящего и капризного танца, т. е. только в одном из своих многочисленных вариантов.

Трактовка танца Алябьевым очень близка к манере Глинки, хотя последний в своих романсах более гибко использует танец, чередуя танцевальные и лирические эпизоды, как бы приближая и вновь удаляя танцевальный «фон». У Алябьева нет этой тонкой игры оттенками, ритм танца в его романсах с большей или меньшей определенностью выдерживается с начала до конца. Но самый принцип использования танца как средства психологической характеристики сближает Алябьева с Глинкой.

Развитие всех рассмотренных нами жанров романса протекало в одном и том же направлении — индивидуализации типических форм и средств выразительности. Этот процесс сильнее и ярче проявился в творчестве крупных мастеров романса — Глинки и Даргомыжского, но и бытовой романс выражает ту же тенденцию. Потому-то, говоря о важнейших вокальных жанрах, нам каждый раз приходилось отмечать многообразие их вариантов и сравнительно небольшое количество произведений, представляющих чистый тип элегии, баллады и т. д. Наиболее устойчива «русская песня», чистый тип которой представлен очень большим количеством произведений. Это объясняется прежде всего четкостью задачи, стоящей перед композиторами: задачи создания национального мелодического стиля, опирающегося на народный первоисточник, развивающего характерные особенности народного музыкального творчества,— в творчестве композиторском.

---

[1] Н. В. Станкевич. Стихотворения. Трагедия. Проза. М., 1890, стр. 33—34.

* * *

Обзор формирования отдельных важнейших жанров охватывает общий процесс развития вокальной лирики лишь в наиболее заметных его проявлениях. Одновременно с этим идет более сложный и глубокий процесс формирования характерных для данной эпохи музыкально-поэтических тем и образов.

И в русской поэзии, и в русской вокальной лирике вплоть до 30-х и даже 40-х годов видное место занимают темы одиночества, неудовлетворенности, разочарования (что отмечалось нами в разделе, посвященном элегии).

В лирике последекабристского периода эти темы появляются вполне закономерно. Далеко не все художники могли в то время подняться до протеста против мертвящего духа николаевской России, но тяжкий гнет окружающей действительности чувствовал каждый честный художник и не мог не выразить этого чувства в своем творчестве.

Тема одиночества живет и в русском романсе, причем следует отметить, что композиторы выбирают среди бесчисленных ее вариантов наиболее просто и образно выраженные. В таком, конкретном, воплощении тема эта из области личного творчества иногда переходит в народно-песенный обиход. Так стала фольклорной песней и элегия Лермонтова «Выхожу один я на дорогу» (с музыкой Елизаветы Шашиной).

Наряду с песнями об одиночестве создаются и песни, выражающие тему стремления вдаль, к светлому будущему, в которое не переставал верить русский народ. Эта тема чаще всего находила выражение в жизненно-правдивом образе русской зимней, снежной дороги. Образы дороги, тройки, колокольчика мы встречаем во многих песнях, и это, конечно, не случайно.

Убегающая вдаль дорога и тройка, летящая по ней,— для поэтов и музыкантов того времени это не просто одна из привычных картин русской природы, но и весьма многозначительный образ: не сама ли это Россия, страна, устремленная в будущее? И не являются ли все эти «песни о дороге» выражением той художественной идеи, которую потом выразил Гоголь в своем патетическом дифирамбе России, несущейся вперед, подобно бойкой и необгонимой птице-тройке.

Та же тема стремления вдаль часто воплощается в образе пловца, ведущего свой челн к дальнему, неведомому берегу. Примечательно, что образ пловца в понимании его русскими композиторами далеко не всегда вызывал обращение к баркароле — активность этого образа противоречит созерцательности баркаролы. Поэтому композиторы нередко либо активизируют ритмическое движение баркаролы (Глинка — «Желание», «Уснули голубые»), либо используют другие жанры для выражения этого образа. Так возникают уже упоминавшиеся песни о пловцах в «героическом» ритме полонеза — «Моряки» Вильбоа, «Пловцы» и «Белеет парус одинокий» Варламова, «Луч надежды» Алябьева.

Образ пловца имеет в них символический характер, и гражданский, вольнолюбивый смысл этой символики был, конечно, вполне ясен слушателям. Борьба пловца с бурным морем символизировала протест против деспотизма и угнетения, традиция такого истолкования образа устанавливается, например, в пушкинском стихотворении «Арион», в символической форме говорящем о судьбе восстания декабристов. Отсюда тянутся нити и к «Морю» Бородина, и к «Морякам» Вильбоа — дуэту, который благодаря великолепному тексту Языкова стал одной из самых любимых песен демократического студенчества.

По воспоминаниям Д. И. Ульянова, В. И. Ленин в молодости любил слушать и сам пел с сестрой О. И. Ульяновой эту песню [1]. Слова этого дуэта:

Но туда выносят волны
Только сильного душой.
Смело, братья! Бурей полный
Прям и крепок парус мой!

лучше всего выражают направленность этих «песен о свободе».

Думается, что и этих немногих штрихов достаточно, чтобы опровергнуть ходячее представление о бытовом романсе первой половины XIX века, как о чистой лирике, ограниченной кругом только личных тем. В русской бытовой лирике зрели темы и более широкого значения, да и сам «лирический герой» вовсе не был замкнут в маленьком и узком мирке.

Гражданская лирика в точном значении этого слова, уже давно существовавшая в поэзии, в музыке в этот период только еще зарождалась, причем для выражения революционных стихов чаще всего бралась уже готовая музыка. Так, К. Рылеев и М. Бестужев писали свои агитационные песни «на голос» народных песен [2], на собраниях декабристов пелись французские революционные песни. Об этом рассказывает Ф. Вигель, разумеется, с соответствующими «верноподданническими» комментариями: «Раз случилось мне быть в одном холостом, довольно веселом обществе, где было много и офицеров. Рассуждая между собою в особом углу, вдруг запели они на голос известной в самые ужасные дни революции песни: «Veillons au salut de l'Empire» [3] богомерзкие слова ее, переведенные надменным и жалким поэтом, полковником Катениным... Я их не затверживал, не записывал; но они меня так поразили, что остались у меня в памяти, и я передаю их здесь, хотя не ручаюсь за верность:

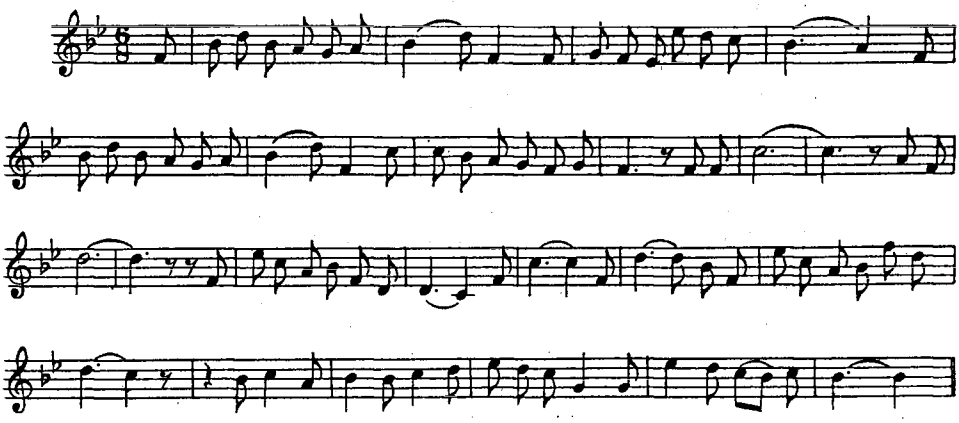
Отечество наше страдает
Под игом твоим, о злодей!
Коль нас деспотизм угнетает,
То свергнем мы трон и царей.
Свобода! Свобода!
Ты царствуй отныне над нами.
Ах, лучше смерть, чем жить рабами:
Вот клятва каждого из нас» [4].

Стихи Катенина представляют собой довольно точный перевод французского текста, написанного в 1791 г. офицером Рейнской армии Адрианом-Симоном Буа. Пелась песня на мотив романса Далейрака из комической оперы «Рено д'Аст». Госсек ввел ее в патриотическую пьесу «Дароприношение Свободе», слегка изменив ее мелодию, подчеркнув возгласы «Liberté! Liberté!» [5].

---

[1] «Воспоминания родных о Ленине». М., 1955, стр. 117.
[2] См. статью: А. Глумов. Революционные песни декабристов. «Советская музыка», 1950, № 12.
[3] Пойдем спасать империю (сноска Вигеля).
[4] Ф. Вигель. Записки. т. 2. М., 1928, стр. 159.
[5] См. об этом в книге Ж. Тьерсо. Песни и празднества французской революции. М., 1933, стр. 93—95.

Приводим мелодию этой песни:



Для выражения вольнолюбивых идей иной раз использовалась и форма водевильной песенки. В альманахе «Полярная звезда» за 1824 год (издававшемся А. Бестужевым) напечатана в нотном приложении сатирическая песенка, которую Б. Мейлах считает связанной с агитационной поэзией декабристов, говоря, что здесь «тема справедливости и права замаскирована в форму легкой французской песенки» [1]. Текст этой песни написан П. А. Вяземским, музыка — Мих. Вельгорским:

Давно ли ум с фортуной в ссоре,
А глупость — счастия зерно?
Давно ли искренним быть горе,
Давно ли честным быть смешно?
Давно ль тридцатый год Изоре?
Давным-давно!

и далее:

Давно ль на воздухе притворном
Вдруг и тепло и студено?
И держат правду в теле черном?
Давным-давно!

Музыка этой песенки — в духе легких водевильных куплетов.

Как бы ни казались эти примеры случайными и малозначительными, мы считаем себя вправе поставить возле них nota bene. «Вызревание» в бытовой лирике первой половины XIX века общественно значимых тем и образов — процесс интересный и значительный, во многом подготовивший постановку гражданской темы в последующий период развития русской музыки.

* * *

Особенно ярко выражены типические для первой половины XIX века темы, жанры, образы в творчестве Алябьева. В последнее время наметилась весьма закономерная тенденция выделить этого композитора из когда-то нерасторжимой «триады» — Алябьев, Варламов, Гурилев [2].

---

[1] Б. Мейлах. Пушкин и русский романтизм. М.—Л., 1937, стр. 81.

[2] Отметим здесь работы Б. С. Штейнпресса, проливающие свет на малоисследованную биографию и творчество композитора. См. статьи: «Алябьев в Тобольской

Не ставя себе целью исчерпывающе осветить вокальное творчество Алябьева, остановимся на наиболее ярких его чертах.

У Алябьева мы найдем все характерные для лирики его времени элементы, но они выражены ярче и значительнее, а главное — они как бы концентрируются вокруг очень ясно очерченного образа «лирического героя».

«Лирический герой» Алябьева, а таким образом и значительная часть его лирики автобиографичны в том же смысле, в каком автобиографична, например, лирика Дениса Давыдова или романы А. Бестужева-Марлинского, все время возвращающие читателя к личности их автора. Личность автора в произведениях такого рода, конечно, дана в обобщенном плане, характеристика ее освобождена от излишних и случайных подробностей, и поэтому черты автобиографичности не препятствуют созданию типического для его времени образа героя. Вряд ли будет преувеличением сказать, что под традиционным «гарольдовым плащом» этого героя угадывается мундир офицера-декабриста.

Лирика Алябьева рождена декабристским направлением русского искусства, если понимать это направление в широком смысле, как выражение в идейно и тематически многообразных произведениях передового мировоззрения эпохи.

Алябьев вполне может быть поставлен в ряд людей, составлявших «идеологический резерв» декабристского движения. В формировании его как человека и художника бесспорно сыграла большую роль его дружба с Грибоедовым в Москве в 1824—1825 гг. (а возможно, и раньше — в петербургский период жизни Грибоедова). Идейная близость Грибоедова с декабристским движением и личные связи его со многими участниками этого движения (подробно исследованные в работе М. В. Нечкиной «Грибоедов и декабристы», М., 1947) не могли не оказать влияния и на Алябьева. Кроме того, Алябьев был лично знаком и с декабристом Мухановым (см. статью Б. Штейнпресса «Алябьев в Тобольской ссылке»).

Личная судьба Алябьева, сосланного в 1828 г. в Тобольск по обвинению в убийстве, поставила его в положение изгнанника, и именно поэтому в творчестве Алябьева больше, чем у кого-либо из лириков того времени, романтические темы одиночества, тоски и разлуки конкретизируются и в них проступают черты гражданской лирики.

Поэзия разочарования, мрачного байронизма была очень близка Алябьеву на всем протяжении его творческого пути. Тема одиночества человека, преследуемого судьбой, столь близкая композитору благодаря названным выше обстоятельствам, находит выражение в самых различных жанрах его лирики — от очень усложненной «русской песни» («Песнь несчастного») до элегических романсов («Иртыш», «Гроб», «Вечерний звон», «Сижу на берегу потока») и до песен в балладном тоне («Скажи, друг несчастный»). Песни мрачного, трагического характера особенно удавались Алябьеву — примером могут служить романсы «Сижу на берегу потока» (Д. Давыдов), «Гроб» (Ободовский) и др.

Но в некоторых романсах тема дается уже более конкретно — не просто одиночество, а одиночество вдали от родины. Именно так звучит она в романсе «Сердцем в первые дни жизни» на слова Максимовича или еще ярче — в известном романсе «Иртыш», в припеве которого есть уже и определенный «гражданский» акцент:

ссылке» («Советская музыка», 1940, № 10); «Алябьев в войнах 1812—1814 гг.» («Уральский современник», Свердловск, 1942, № 6); «Композитор пушкинской поры» («Советская музыка», 1952, № 11); «Александр Алябьев и Денис Давыдов» («Советская музыка», 1955, № 5).

А. А. АЛЯБЬЕВ

А я, лишенный здесь свободы,
Дышу для родины драгой.

Такое преломление общеромантической темы весьма характерно для Алябьева как для композитора, близкого декабристскому направлению в русском искусстве.

Значение темы одиночества в творчестве Алябьева постоянно подчеркивается исследователями. Следует указать еще на одну тему, гораздо реже отмечаемую, но не менее важную и тоже имеющую определенный гражданский смысл,— тему дружбы.

«Лирический герой» Алябьева, так же как и герой произведений большинства русских передовых романтиков, вовсе не мизантроп. Русская романтическая лирика постоянно воспевает тесный круг друзей-«анахоретов», противопоставляя его «шумному свету». Особенно показательна в этом отношении «гусарская поэзия» Дениса Давыдова и Н. Языкова. Культ дружбы, вина и веселой любви часто соединялся в такого рода лирике с фрондерством против «света», а гусарские проказы оказывались одним из признаков вольнолюбия. Об этом подробно говорит, например, М. Нечкина в статье «Грибоедов и декабристы», так характеризуя первый петербургский период жизни Грибоедова: «Буйное времяпровождение, пирушки и задорные выходки в ханжеской атмосфере Священного союза легко объединялись для передовой молодежи с увлечением вольнодумными идеями и политическим протестом. Одно не противопоставлялось другому» [1].

Потому так часто в застольной и анакреонтической лирике сближены, поставлены в один ряд слова: «вино», «веселье», «младость», «вольность», «братство». Поэтому молодой Пушкин писал:

Я люблю вечерний пир,
Где веселье председатель,
А свобода, мой кумир,
За столом законодатель...

Или в одном из явно гражданских своих стихотворений — послании к Чаадаеву — сближал столь разные на наш современный взгляд мотивы:

Мы ждем с томленьем упованья
Минуты вольности святой,
Как ждет любовник молодой
Минуту верного свиданья.

Поэтому, рассматривая песни, посвященные вину, дружбе и любви («Вакху и Киприде», как тогда говорили), нельзя не учитывать вольнолюбивый подтекст многих произведений такого рода.

В творчестве Алябьева эта линия романтической лирики выражена очень заметно. Его лирический герой отчасти близок герою стихотворений Дениса Давыдова (товарища Алябьева по походам 1812—1814 гг.). В лирике Алябьева мы находим и песни старого гусара («Ты помнишь, брат, те времена» на слова Сологуба), и юмористический «Совет» гусару, собирающемуся жениться, и военно-патриотические песни на слова Языкова («Бойцы садятся на коней»). Наконец, весьма примечательно, что Алябьев является автором хоровых застольных песен [2], большинство

[1] «Литературное наследство», т. 47—48, М., 1946, стр. 136.
[2] Алябьев. Семь застольных песен. 1839.

которых носит патриотический характер. Две из них явно рождены тем духом вольнолюбивой корпоративности, который так характерен для передового искусства того времени. Это — анакреонтическая песня на слова Дельвига «Други, други, радость нам дана судьбой» и песня «Из страны, страны далекой» на слова Языкова, ставшая, как известно, сначала популярной песней русского студенчества в Дерптском университете, а затем повсеместно вошедшая в студенческий фольклор. Популярная и сейчас песня на эти слова является в отношении текста и музыки вариантом песни Языкова — Алябьева.

Говоря о гражданской направленности романтической лирики Алябьева, нельзя обойти молчанием и его восточные романсы. Они отмечаются обычно как первые образцы русского восточного романса. Однако их историческое значение не только в том, что они первые, но и в том, что они особенные.

Восточные романсы Алябьева правильнее было бы назвать кавказскими, так как в них композитор рисует живые образы Кавказа, что отличает его от других авторов бытового романса, почти не затрагивавших восточной тематики.

Традиционную трактовку Востока мы находим, в сущности, лишь в романсе «Любовник розы соловей» (на слова Козлова). Все же остальные — «Черкесская песня» (из «Кавказского пленника»). «Черкесская песня» на слова Лермонтова, «Грузинская песня» и особенно «Кабардинская песня» — имеют вполне определенный национальный колорит.

«Кабардинская песня» на слова А. Бестужева-Марлинского (из «Аммалат-Бека») уже по самому выбору текста представляет собой уникальное произведение среди восточных романсов русских композиторов. А. Бестужев, поэт-декабрист, отбывавший ссылку на Кавказе и свободно владевший несколькими восточными языками, хорошо знал фольклор кавказских народов. Переводы песен, которые он часто включал в свои романы и повести, и по духу, и по поэтической манере очень близки к подлинникам. Недаром «смертными песнями» горцев из «Аммалат-Бека» так восхищался Белинский.

«Кабардинская песня» занимает среди бестужевских переводов и подражаний особое место. Поэт-декабрист в ней как бы говорит от лица горцев (по его собственным словам, песня переведена почти слово в слово). По своей направленности песня эта может быть поставлена рядом с знаменитыми «Хищниками на Чегеме» Грибоедова — стихотворением, написанным как бы от лица свободолюбивого и мужественного народа, вызывавшего живые симпатии у передовых русских людей.

Грибоедов в «Хищниках» прямо противопоставляет свободу еще непокоренного Кавказа гнету самодержавной России, где и для самого русского народа уделом были цепи и темницы:

Наши — камни, наши — кручи!
Русь! зачем воюешь ты
Вековые высоты?
Досягнешь ли? — Вон над тучей —
Двувершинный и могучий
Режется из облаков
Над главой твоих полков.

и далее:

Узникам удел обычный,—
Над рабами высока
Их стяжателей рука.

Узы — жребий им приличный;
В их земле и свет темничный!
И ужасен ли обмен?
Дома — цепи! в чуже — плен!

«Кабардинская песня» Бестужева в точности повторяет размер и строфику грибоедовского стихотворения и, возможно, написана под непосредственным его впечатлением (Грибоедов упоминает о «Хищниках» в письме к Бестужеву от 22 ноября 1825 г.) [1]. Возможно также, что оба поэта имели перед собой схожие фольклорные образцы.

Выписываем текст песни полностью:

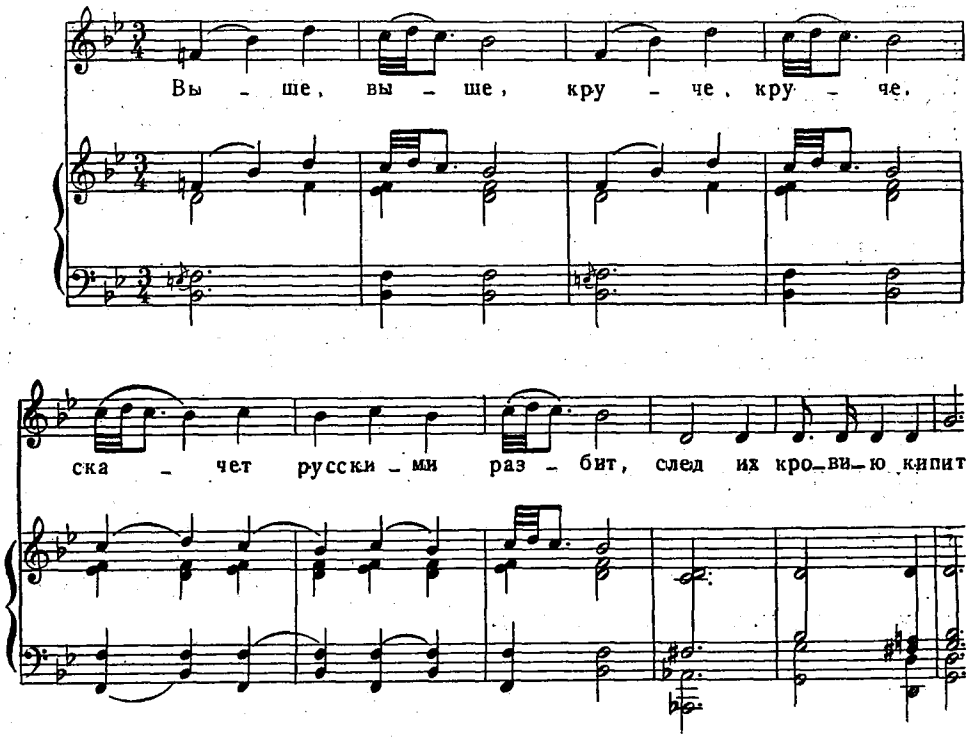
На Казбек слетелись тучи,
Словно горные орлы...
Им навстречу, на скалы
Узденей отряд летучий!
Выше, выше, круче, круче
Скачет, русскими разбит,
След их кровию кипит.
На хвостах полки погони;
Занесен и штык, и меч;
Смертью сеется картечь...
Нет спасенья в силе, в броне...
«Бéгу, бéгу, кони, кони!»
Пали вы,— а далека
Крепость горного леска!
Сердце наших — русским мета...
На колени пал мулла —
И молитва, как стрела,
До пророка Магомета,
В море света, в небо света,
Полетела, понеслась:
«Иль-Алла! — не выдай нас!»
Нет спасенья ниоткуда.
Вдруг, по манию небес,
Зашумел далекий лес:
Веет, плещет, катит грудой,
Ниже, ближе, чудо, чудо!..
Мусульмане спасены
Средь лесистой крутизны!

Уже самый текст, превосходный по своим поэтическим достоинствам, показывает, насколько далека эта дикая, воинственная песня от «восточного романса» в традиционном его понимании, насколько живее и реалистичнее даже при легендарном сюжете трактованы здесь образы Востока. И то, что Алябьев выбрал именно эту песню Бестужева, песню, где очень ярко выражено характерное декабристское понимание Востока как родины вольности,— факт многозначительный.

И сама музыка отмечена большей образностью, чем в других кавказских песнях Алябьева. Характерная ритмика, фактура наводят на мысль, что Алябьев мог использовать здесь элементы подлинной народной песни.

---

[1] А. С. Грибоедов. Сочинения. ГИХЛ, 1953, стр. 713.



«Гражданские мотивы», отмечавшиеся нами при рассмотрении самых различных жанров лирики Алябьева, становятся все более заметными по мере развития его творчества и, естественно, подводят к романсам на слова Огарева, написанным в 40-х годах и рисующим картины крестьянской жизни («Изба», «Кабак», «Деревенский сторож»). В стихах Огарева гражданские мотивы находят выражение уже в иной «преднекрасовской» трактовке. Однако здесь создается известное противоречие между реалистической конкретностью образов текста и музыкой, еще ограниченной традиционными средствами бытовых «русских песен».

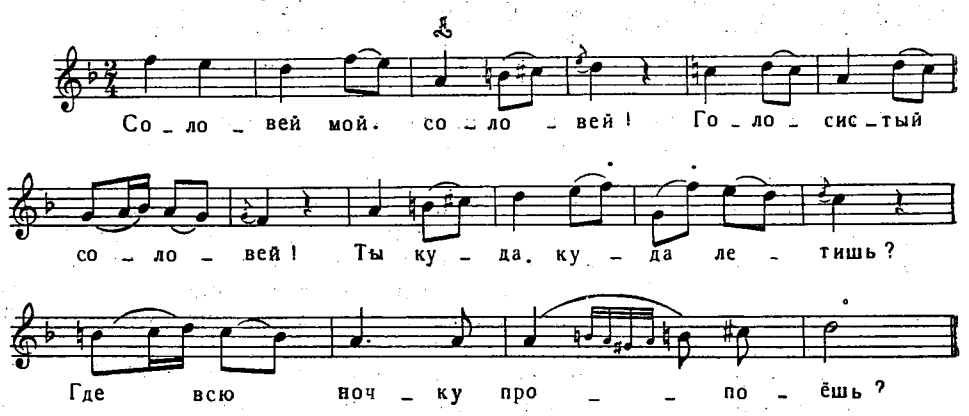
Отметим также песню «Нищая» на слова Беранже. Уже самый факт обращения к поэзии замечательного французского песенника, высоко оцененной русскими революционными демократами, характеризует демократическую устремленность творчества Алябьева. И здесь, как в песнях на слова Огарева, он рисует образ маленького обездоленного человека: в прошлом — знаменитой певицы, в настоящем — жалкой нищей старухи. Правда, музыка этой песни не лишена некоторого оттенка мелодраматизма, но это не мешает ей оставаться глубоко искренним, гуманистическим произведением.

Лирика Алябьева имеет весьма индивидуальный облик не только по тематике, но и по средствам выразительности. Большая чуткость Алябьева к поэтическому тексту всегда отмечается исследователями. Однако следует уточнить, что Алябьев очень чуток к одним элементам текста и совершенно равнодушен к другим. Его интересует прежде всего психологическая линия развития «лирического сюжета», интересуют отдельные образы текста, иногда даже отдельные метафоры. Но композиция стиха, его строфика, ритм и даже интонационная сторона, т. е. наиболее музыкальные элементы поэзии, почти не привлекают внимания Алябьева. Этим его подход к тексту очень отличается от подхода других композиторов его времени, приближаясь к манере, характерной для Даргомыжского в поздний период его творчества.

Песенный тип лирики с его обобщенностью выражения текста, равномерностью ритмического расчленения, независимостью мелодии, только опирающейся на сопровождение, у Алябьева не является основным. Не является основным в его творчестве и жанр «русской песни». Создав в молодые годы своего знаменитого «Соловья» (один из лучших образцов песенной лирики), он никогда больше не поднимался до уровня этого произведения, хотя не раз к нему возвращался, цитируя сам себя.

Зато эта, наиболее известная, песня Алябьева является одним из шедевров русской песенной лирики и классическим образцом жанра «русской песни». «Соловей» может служить прекрасным примером претворения характернейших особенностей народной песни в жанре романса.

В этой очень простой мелодии привлекают прежде всего широта, пластичность и при всей ее мягкости и спокойствии особая внутренняя «наполненность», упругость, интенсивность развертывания. Это ощущается прежде всего в ладогармонической свежести мелодии, носящей ясный отпечаток народной ладовой переменности. В ладогармоническом отношении мелодия эта развертывается как бы в пределах двух переменных ладов: d — F и C — a; именно таков смысл внутритональных отклонений в запеве. При этом одни и те же мелодические обороты приобретают, как это часто бывает в народной песне, различную ладогармоническую окраску. Так, например, очень выразительна «перекраска» терции d-moll в септиму C-dur (см. такты 10-й и 11-й).

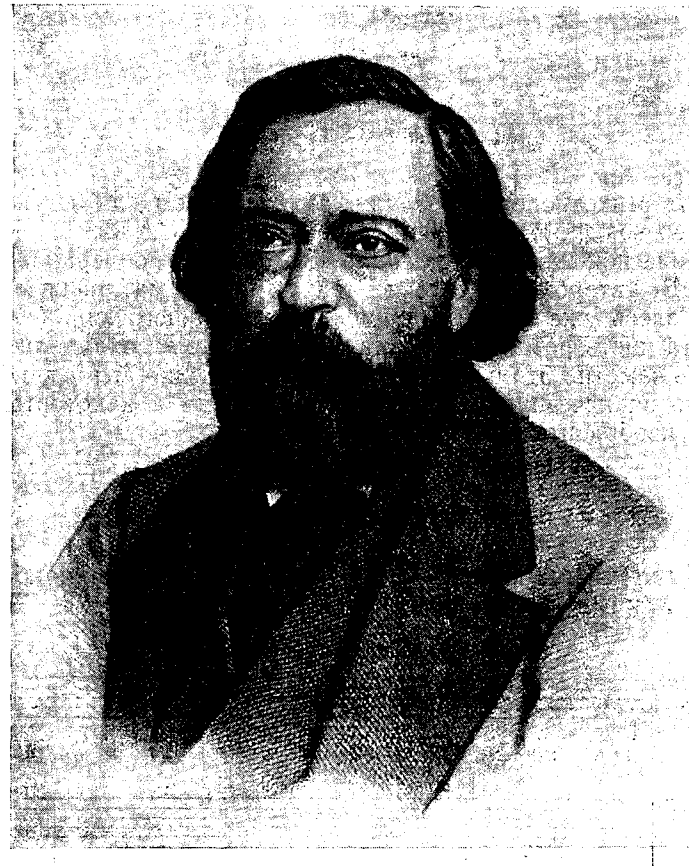


Все эти характерные черты, прямо связанные с принципами развития мелодии в русской протяжной песне, и придают спокойной, лирической мелодии такую внутреннюю наполненность, такую органичность развертывания. Добавим, что и общий рисунок мелодии, свободно изливающейся из мелодической вершины, близок обычному в протяжной песне рисунку запева.

Не случайно в восприятии любителей музыки Алябьев был прежде всего автором «Соловья», или даже просто «Соловьем» [1], и композитор всячески стремился утвердить эту свою славу. Покидая Москву и отправляясь в ссылку, он пишет «Прощание с соловьем», а прощаясь с друзьями в ссылке,— «Прощание с соловьем на севере», положив на музыку адресованные ему дружеские стихотворения.

«Соловей» фигурирует еще в одном романсе Алябьева — «Что поешь,

[1] В «Музыкальном альбоме с карикатурами», изданном П. Степановым, под портретом Алябьева стоит подпись: «Соловей наш, соловей! и, как видно, откормлен не баснями».



Н. П. ОГАРЕВ

краса девица», где цитата из знаменитой песни противопоставляется «песне Италии златой» — мелодии в ритме баркаролы.

Ярко выступают особенности творческого облика Алябьева в его романсах элегического типа. Основная тенденция его элегической лирики — тонкая индивидуализация музыкально-поэтического образа, стремление передать в музыке смену психологических оттенков текста.

Едва ли не самым показательным произведением является элегия Алябьева «Мечты, мечты» на слова Пушкина [1]. Ее композиция определяется именно сменой психологических оттенков в тексте. В ней три большие части, разделенные небольшими интерлюдиями. Стихи Пушкина, не делящиеся на строфы, Алябьев делит на три части, исходя из *тематического* содержания (части эти не равны по количеству стихов). Первая часть элегии — как бы экспозиция темы: пробуждение, исчезновение видений сна:

Мечты, мечты,
Где ваша сладость?
Где ты, где ты,
Ночная радость?

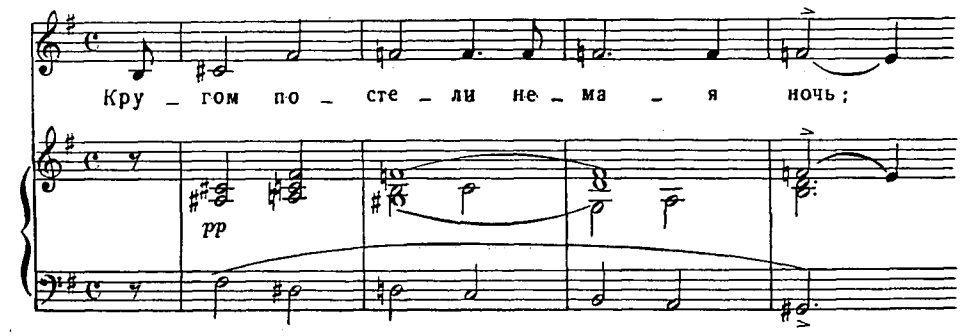
[1] Помещена в сб. «Пушкин в романсах и песнях его современников». М., 1937.

Исчезнул он,
Веселый сон,
И одинокой
Во тьме глубокой
Я пробужден.

Эта часть стихотворения послужила материалом для вступления (Maestoso e poco sostenuto) и первой части романса (Andante con espressione) — лирической напевной мелодии, без особого подчеркивания отдельных слов. Во втором разделе текста та же тема развивается более конкретно: здесь уже названы образы исчезнувшего сна («любви мечтанья»). Эта часть романса, начиная со слов «вмиг охладели, вмиг улетели», очень заметно отличается от первой — она как бы выражает стремление вдаль за исчезнувшей мечтой. В ней есть и некоторые элементы конкретной изобразительности: слова

Кругом постели
Немая ночь;

подчеркнуты «темным» низким регистром сопровождения, наиболее острыми хроматическими гармониями:



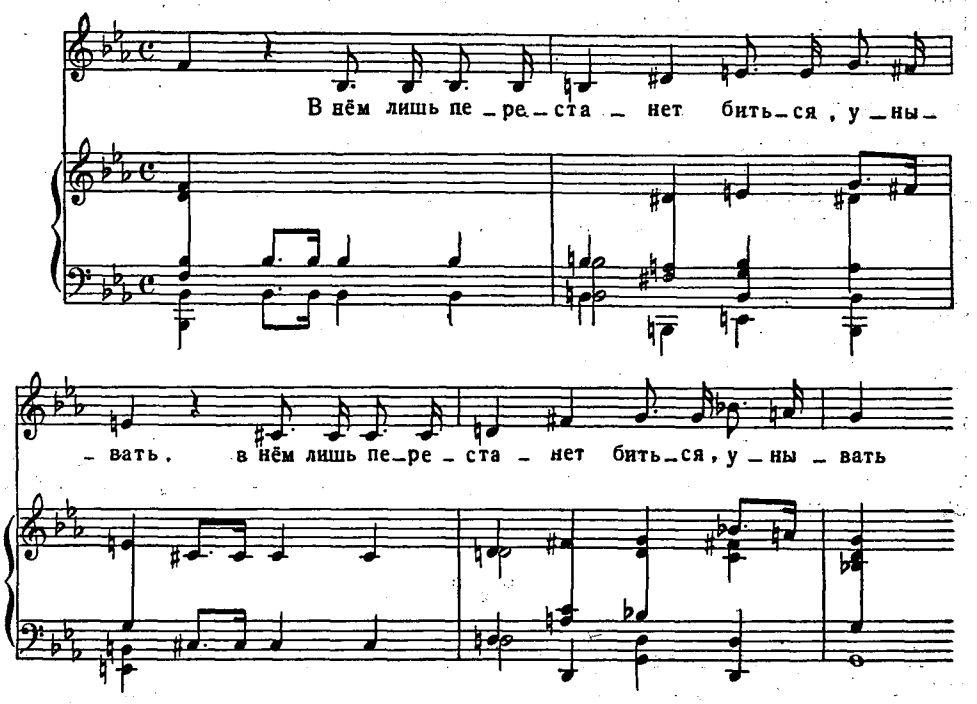
Третья часть — мольба о новых счастливых снах, желание «умереть непробужденным»—находит выражение в новом лирическом Andante con espressione, отмеченном сменой метра ($^4/_4$—$^3/_4$) и лада (минор — мажор).

Так возникает «сквозная композиция», очень характерная для вокального творчества Алябьева и встречающаяся у него не только в крупных формах, подобных рассмотренной нами элегии, но и в миниатюрах. Очень часто это ведет к мозаичности формы, как, например, в романсе «К ней» на слова Панина, который даже не имеет тонального единства (G-dur, g-moll, Es-dur). Сквозную композицию находим и в романсе «Печально на кольцо заветное тяжу», относящемся к числу несомненных удач Алябьева.

Стремление передать в музыке все психологические оттенки текста приводит Алябьева к поискам в области выразительной гармонии и фактуры. Для гармонии Алябьева весьма характерны такие приемы, как сопоставление одноименных ладов, сопоставление мажорных тональностей по терциям и т. п.

Иногда и общий тональный план романса, и отдельные гармонические детали чрезвычайно выразительны, как, например, в романсе «Гроб» на слова Ободовского. Здесь мы находим типичное для Алябьева сопо-

ставление одноименных ладов, а кроме того, и весьма неожиданно и красочно звучащее сопоставление e-moll и g-moll:



В романсе «Я вижу образ твой» Алябьев расцвечивает лирическую кантилену терцовыми сопоставлениями аккордов, в романсе «Туманен образ твой» встречаем последовательность уменьшенных септаккордов и т. д.

Стремление к конкретному выражению текста в музыке побуждает Алябьева искать выразительную фактуру сопровождения. Партия фортепиано в его романсах много богаче и образнее, чем в романсах большинства композиторов его времени. Обогащение это идет не по пути последовательного отражения образов текста в музыке (как это иногда встречается в балладах — жанре для Алябьева не характерном), а чаще всего по пути создания выразительного «фона», конкретизирующего в музыке *один* из основных образов текста. Так возникает колыбельное покачивание на тоническом органном пункте в «Баюшки-баю», а в романсе «Вечерний звон» — равномерные удары колокола в басу.

Иногда основной образ романса находит выражение не в «фоне» всего романса, а только во вступлении к нему, получающем значение эпиграфа. Примеры такого рода вступлений-эпиграфов мы встречаем в двух песнях на слова Пушкина «Два ворона» и «Зимняя дорога», где в первом случае вступление подражает крику ворона, а во втором — звону колокольчика. Аналогичный характер имеет вступление к романсу на слова Мицкевича «Люблю, когда пташка моя». Здесь композитор как бы реализует в музыке одну из метафор текста и дает во вступлении и заключении подражание птичьему щебетанию.

Наряду с таким вниманием к сменам психологических оттенков текста, к отдельным образам-метафорам, Алябьев, как уже упоминалось выше, почти безразлично относится к таким элементам, как строфика, ритм. Иногда он прямо строит музыкальную композицию вразрез с поэтической.

Так, например, в романсе «Я пережил свои желанья» на слова Пушкина, где текст совершенно отчетливо делится на три строфы, Алябьев наперекор строфике и рифмам дает членение на две строфы, кончая первую на словах «Увял цветущий мой венец».

То же несовпадение поэтической и музыкальной строфы мы находим в «Песне девицы» на слова Вельтмана.

Неровности музыкального стиля Алябьева заметны при самом общем знакомстве с его лирикой. Но это не мешает ей оставаться весьма индивидуальным и цельным художественным явлением, с очень характерным отбором тем и сюжетов, с интересом к определенным сторонам музыкальной выразительности.

Как мы отмечали в начале раздела, посвященного Алябьеву, в его лирике нашли выражение типические черты человека его времени, скованного холодной, мертвящей атмосферой окружающей действительности, но рвущегося к вольности и счастью. Подлинным гуманизмом отмечены такие произведения Алябьева, как крестьянские песни на слова Огарева, «Нищая» на слова Беранже, цикл замечательных песен, посвященных вольнолюбивым сынам Кавказа. Для всех этих тем Алябьев нашел яркие, убедительные музыкальные образы, и потому его произведения живут и волнуют слушателя и по сей день.

* * *

Александр Егорович Варламов был немногим моложе Алябьева по годам (1801—1848), но принадлежал к другому поколению и другому художественному кругу. Если Алябьев всегда, в сущности, оставался человеком 20-х годов, то Варламов был человеком 30-х, последекабристских годов.

Превосходную характеристику настроений русской интеллигенции этого времени дает Аполлон Григорьев в своих «Литературных и нравственных скитальчествах»:

«Эпоха, над которой нависла тяжелой тучей другая, ей предшествовавшая, в которой отзывается какими-то зловеще-мрачными веяниями тогдашнее время в трагической участи Полежаева.

Несмотря на бессознательность и безразличность восторгов, на какую-то дюжинную веру в литературу, в воздухе осталось что-то мрачное и тревожное. Души настроены этим мрачным, и тревожным, и зловещим, и стихи Полежаева, игра Мочалова, Варламовские звуки дают отзыв этому настройству...» [1].

Примечательно, что в восприятии Аполлона Григорьева, как, вероятно, и многих его современников, «Варламовские звуки» стояли в одном ряду со стихами Полежаева и воспринимались как музыкальное выражение настроений людей того времени, трагической последекабристской эпохи, тяжелой могильной плитой давившей все живое и прогрессивное. Только очень сильная индивидуальность могла в это время поднять голос общественного протеста, те же, в ком этой силы не было, ограничивались неопределенным выражением страдания и разочарования и совсем уж неопределенными стремлениями и надеждами. «Тоска надежд» — слова, сказанные А. А. Григорьевым в стихотворении, посвященном Варламову, как нельзя лучше характеризуют настроение этого поколения, в том числе и автора стихотворений, и его адресата.

---

[1] А. А. Григорьев. Воспоминания. М.—Л., 1930, стр. 4—5.

А. Е. ВАРЛАМОВ

Лирика Варламова в лучшей своей части была музыкальным выражением нового художественного направления, представленного в поэзии ярче всего Кольцовым. Кольцов развил и наполнил новым содержанием песенные формы русской лирики, ввел в русскую поэзию тему жизни и труда крестьянина в новом, реалистическом понимании. Вот почему русские композиторы так охотно обращались к его стихотворениям, а многие произведения Кольцова стали народными песнями.

Лирика Варламова и лирика Кольцова — явления родственные (прежде всего в песенности их), но не тождественные. Крестьянская тема для Варламова не была столь родной и близкой, как для Кольцова, и, обращаясь к его народно-крестьянской поэзии, композитор ограничивается главным образом любовно-лирической тематикой, оставляя в стороне тему крестьянского труда. Кольцов для него, да и для других композиторов того времени, прежде всего — певец сожалений об утраченной молодости, пролетевшей «соловьем залетным», певец всей той же «тоски надежд».

Однако, сближая эти два имени, мы имеем в виду не только использование поэзии Кольцова в музыке Варламова. Варламов, как и Кольцов, является первым настоящим мастером в жанре «русской песни», освобожденной от традиций сентиментализма; он ближе и непосредственнее, чем кто-либо из его современников, связан с народно-песенными истоками этого жанра.

Варламов был выдвинут своеобразной средой: литературно-театральной богемой, по-своему горячо преданной искусству и стремившейся к утверждению национального начала в нем. Искусство Варламова не было «высоким искусством»; и по содержанию, и по форме оно было рассчитано на средний круг любителей — чиновников, мелкого купечества, словом, на вкусы обитателей того «диковинно-типического Замоскворечья», о которых очень красочно рассказывает А. А. Григорьев в цитированных выше воспоминаниях.

Доступность музыки Варламова объясняется не столько его сознательным стремлением к демократизации искусства, сколько близостью самого композитора к этой среде и ее музыкальному быту, включавшему в себя и пение под гитару в дружеском кругу, и пение цыганских хоров, которыми увлекались вовсе не только праздные кутилы. Все это было весьма типично для московской среды, и конечно, творчество Варламова — одно из характернейших московских явлений, хотя композитор подолгу живал и в Петербурге.

Композиторский дебют Варламова относится к началу 30-х годов, ко времени, когда он прочно обосновался в Москве, после недолгого пребывания в Петербурге. В Москве вышел его «Музыкальный альбом на 1833 год», посвященный Верстовскому. Творческий облик Варламова в этом сборнике уже вполне определился: здесь яснее и отчетливее, чем у многих его современников, чувствуются национальные черты композитора. Жанр «русской песни» в сборнике преобладает: из девяти номеров лишь первые два никак с ним не связаны («Пойми меня» и «Вот идут полки родные»). Здесь помещены ставший повсеместно популярным «Красный сарафан» (слова Н. Цыганова), баллада «Что отуманилась, зоренька ясная» (слова Вельтмана) и незаслуженно редко исполняемая драматическая русская песня из драмы Шаховского «Рославлев» (по Загоскину) «Не шумите, ветры буйные».

«Русская песня» в творчестве Варламова принимает несколько иной облик, чем у композиторов 20-х годов. Это чувствуется уже в выборе текста. Часто и охотно он обращается к песням Кольцова и ныне забытого поэта Цыганова. Именно на слова этого поэта написан знаменитый «Крас-

А. В. КОЛЬЦОВ

ный сарафан», который, по словам Н. А. Титова, «пет был всеми сословиями». Творчество Цыганова — явление в большей мере музыкальное, чем литературное. Песни его печатались не в журналах и альманахах, а в песенниках, распространяясь таким образом в самой широкой демократической среде. Отпечаток дворянского литературного салона, ясно ощутимый в песнях Дельвига, у Цыганова отсутствует, его песни адресованы совсем другой среде — актерской, мелкочиновничьей и даже грамотному крестьянству. С точки зрения литературно-стилистической, им можно предъявить ряд упреков, но они еще и теперь подкупают своим простодушием и непосредственностью. Эти качества и были причиной их популярности.

Самые же мелодии «русских песен» Варламова носят на себе отпечаток значительной культуры и мастерства.

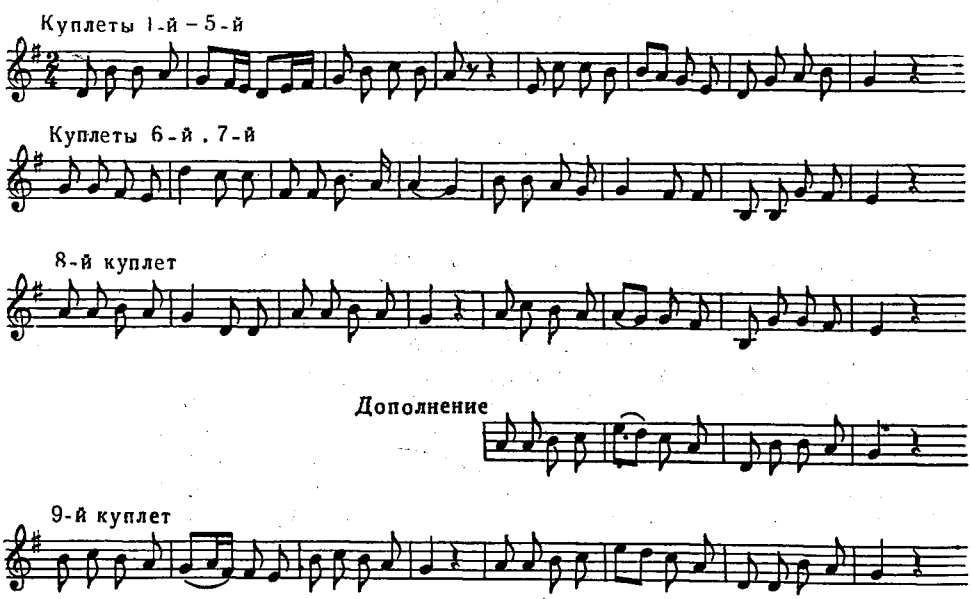
В своих «русских песнях» Варламов последовательнее, чем кто-либо другой, опирается на определенный тип протяжной народной песни, с ее характерным рисунком запева. Этот рисунок постоянно встречается в начальных фразах «русских песен» Варламова, определяющих весь их облик. Иногда прямая связь с народной русской мелодикой не ограничивается только рисунком запева, и вся песня строится по типу русской протяжной песни. Таковы, например, песни «Ах ты, молодость», «Вспомни,

вспомни, моя дорогая». В мелодиях песен Варламова нашли отражение характернейшие особенности народной песни: постепенное «исчерпывание» мелодической энергии начала запева (извилистое, постепенное нисхождение, напоминающее линию, описываемую падающим и колеблющимся при падении листом), преобладание движения от мелодической вершины над стремлением к ней.

Но не только тип запева или общий контур мелодии песен Варламова связан с русской народной песней, а и самый метод мелодического развития. Это — вариантное развитие, заключающееся не только в варьировании попевок-звеньев мелодии, но в перемещении их, в изменении места и функции их в мелодическом целом.

Едва ли не самый убедительный пример такого вариантного развития мелодии — песня «Красный сарафан», о которой Б. В. Асафьев писал следующее: «Недаром мелодия «Красный сарафан» пользуется мировой известностью: ее интонационная закономерность, «мимикрия» и «хамелеонство» интервалов, логика следования тонов, протяженность и переплетенность фрагментов звукорядов, естественность развития — все, все вместе обнаруживает стройный классический вкус» [1].

«Красный сарафан», сохраняя все типические черты «русской песни», является одним из наиболее индивидуальных и совершенных ее образцов. Первые пять ее куплетов (обращение девушки к матери) повторяются на одну и ту же мелодию, очень пластическую, развивающуюся уже на протяжении короткого отрезка в восемь тактов. Заслуживает внимания и то «хамелеонство» (по выражению Б. В. Асафьева) тонов, посредством которого, например, *до* из вспомогательной ноты в третьем такте мелодии превращается в опорную точку, в мелодическую вершину — в пятом.



Шестой и седьмой куплеты (повторенный восьмитакт) в связи с текстом (речь в них идет от лица матери) построены на новых интонациях, сохраняя типический интервал — сексту — только в каденции. Восьмой и де-

[1] Б. В. Асафьев. Избр. труды, т. II. М., 1954, стр. 83.

вятый куплеты выполняют функцию варьированной репризы, предшествующей точной репризе. Особенно интересна структура девятого куплета, синтезирующего вариантное повторение начала песни с дополнением к восьмому куплету. Так, постепенно, чередуя старые и новые попевки, подходит композитор к репризе в точном смысле слова, приберегая ее для слов о вечно обновляющемся круге жизни:

И я молодешенька
Была такова,
И мне те же в девушках
Пелися слова.

И на этом вариантная цепь замыкается.

Мы рассмотрели только рисунок мелодии. Но не следует упускать из вида, что ее развитие еще более индивидуализируется гармонизацией, на первый взгляд очень несложной, в пределах параллельных ладов, но все же всякий раз по-разному расцвечивающей мелодию.

Беря за основу самый мелодический тип протяжной народной песни, Варламов вносит в свои произведения новые черты, сближая песню и романс. Мелодия приближена к романсу уже тем, что в ней значительно усилено значение метра, равномерности членения. Особенно сильно это чувствуется в трехдольных песнях-романсах, где всегда слышен некоторый оттенок «вальсовости», может быть связанный с исполнением под гитару и с характерными гитарными формулами аккомпанемента. Такова, например, одна из лучших «русских песен» Варламова «Ах, прошли, прошли наши красны дни».

Гармония и фактура фортепианной партии также подчеркивают черты романсности: стремясь к наибольшей выразительности мелодии, композитор как бы «сгущает» гармонии путем широкого использования побочных доминант, частых отклонений и т. д. Песня «Ах, прошли, прошли» ясно подтверждает это.

Все эти приемы служат средством драматизации «русской песни» и создают тот особый, патетический стиль «русских песен» 30—40-х годов, который так сильно отличается от песен Н. А. Титова, Яковлева и других, еще не утративших связи с идиллически-пасторальной лирикой начала XIX века.

Возникновение этого стиля часто и небезосновательно объясняется влиянием манеры цыганского пения. Цыганские хоры были в те годы чрезвычайно популярными, и, конечно, их исполнительская манера не могла не наложить отпечатка на стиль русского романса, в особенности бытового, тем более что едва ли не все произведения русских песенных композиторов тотчас же оказывались в репертуаре цыган. О том, как именно изменялись русская песня и русский романс в исполнении цыган, мы можем судить лишь по литературным свидетельствам, так как цыганское пение никем тогда не записывалось и первые сборники «цыганских романсов» появились значительно позже. Литературные же свидетельства любопытны до чрезвычайности.

Аполлон Григорьев в статье «Москва и Петербург», напечатанной в «Московском городском листке» за 1847 г. и подписанной псевдонимом «А. Трисмегистов», характеризуя две столицы, старую и новую, описывает хоры цыган как непременную часть московского быта. В том же «Листке» напечатаны две заметки (без подписи) о концертах цыганских хоров, вероятно также принадлежащие А. А. Григорьеву. Одна из них интересна явным намерением автора «поднять» во мнении читателей цыган-певцов. О певицах хора автор отзывается восторженно:

«Все оне [певицы] не знают ни одной нотки, едва ли знают грамоте, но, слушая их, изумляешься совершенной легкости вокализации, украшениям новым, неуловимым, переходам неожиданным, иногда непокорным генерал-басу, но всегда эффектным, интонации совершенно характеристической; музыкальные буквы и знаки не могли бы передать фразы, выливающейся бессознательно из сердца певицы. Не стесняясь волею композиториста, часто не понимая его требований, она ищет по-своему высказать в звуках смысл песни, где мотив служит ей только канвою. По ней раскидывает она пестрые цветки своих собственных ощущений. Здесь слово равносильно звуку, звук становится словом» [1].

Самый концерт описан таким образом:

«Хор Григория Соколова — любимый в Москве. Его вы слышите всюду. Негромкое, очень согласное пение его — всем нравится. Пьески исполняются одним, двумя, иногда тремя голосами. Хор аккомпанирует или повторяет припев (refrain), и русская песня, и романс, и итальянский мотив, и мазурки принимают в горле цыгана свой оригинальный самобытный характер. Во вторник весьма удачно были выполнены: «Во поле дороженька», «Горные вершины», «Вечерком красна девица», «Моркотно молоденьке», «Вот на пути село большое», «Лови часы любви» и многие другие песни» [2].

В этой цитате интересно указание на разнообразие цыганского репертуара: «и русская песня, и романс, и итальянский мотив, и мазурки». Романс «Горные вершины» — почти наверное варламовский, песня же «Лови часы любви» принадлежит Гурилеву («Век юный, прелестный»).

Влияние цыганского пения, пленявшего слушателей своей безудержной эмоциональностью, конечно, в первую очередь сказалось в общей драматизации стиля русских романсов и на интонационном их языке: на подчеркивании особо выразительных, патетических интонаций. А это, конечно, повлияло на гармонизацию.

О том, как широко и разнообразно трактован у Варламова жанр «русской песни», свидетельствует напечатанная в «Музыкальном альбоме на 1833 год» песня-ария «Не шумите, ветры буйные» («Песнь Фионы»), исполнявшаяся в драме Шаховского «Рославлев» (по Загоскину) [3]. Эта песня является замечательным образцом драматического развития мелодии, так же как песня «Красный сарафан» представляет собой пример развития лирико-повествовательного.

Сохраняя общий облик «русской песни», Варламов очень точно следует за текстом, мастерски вплетая декламационные интонации в гибкую и пластическую мелодию. Это — один из немногих, сравнительно, примеров крупной музыкальной формы, развитой на основе народно-песенных интонаций, и, кроме того, один из наиболее благородных образцов вокального стиля Варламова.

Песня эта имеет развернутую трехчастную форму с кодой, следовательно, и по общей композиции она ближе к арии, чем к романсу. Широкая песенная мелодия, в которую в первой части лишь вкраплены отдельные патетические интонации, переходит в средней части в взволнованную декламацию, завершающуюся произвольно интонируемым речитативом.

Очень велика здесь выразительная роль сопровождения, гораздо более насыщенного, чем обычно в романсах Варламова. В частности, именно сопровождение с патетически звучащими пассажами из уменьшенных септаккордов на органном пункте усиливает драматизм средней части. «Не

[1] «Московский городской листок», 1847, № 43, стр. 174.
[2] Там же.
[3] Напечатана в «Избранных романсах и песнях» Варламова. Музгиз, 1951.

шумите, ветры буйные» — один из самых ранних примеров русской драматической арии, созданной на основе народной песни. Она во многом предвосхищает стиль оперных песен-арий в «Русалке» Даргомыжского, «Вражьей силе» Серова, «Чародейке» Чайковского.

Мы остановились так подробно на «русских песнях» потому, что Варламов является крупнейшим мастером этого жанра, в котором полнее всего раскрылась его творческая индивидуальность. Но он отдал дань и другим жанрам, типическим для своего времени: романс «Мне жаль тебя» Б. В. Асафьев считает «приближением к типу классических — по своей завершенной стильности — русских романсных элегий» [1]. Баркаролы Варламова «Пловцы», «Челнок» — выразительнейшие образцы этого жанра в характерном для русских композиторов его понимании. Весьма интересны также баллады Варламова: русская баллада «Что отуманилась, зоренька ясная» или песня в балладном тоне «Море».

Высокое мастерство Варламова как мелодиста, бесспорно, связано с его долголетней работой в качестве певца-исполнителя и педагога. О его исполнительском мастерстве, пленявшем слушателя и тогда, когда Варламов уже почти потерял голос, современники композитора отзывались восторженно. О выразительности пения Варламова говорит А. Григорьев в своих «Беседах с Иваном Ивановичем» [2] и другие мемуаристы.

В мелодиях Варламова всегда чувствуется знание и технических, и выразительных возможностей человеческого голоса, мелодия всегда естественна, как дыхание.

Всегда ощутимы в них и русские истоки мелоса. Нередко даже и романсы, в которых нет намеренного приближения к фольклору, развиваются по принципу, часто встречающемуся в народной песне,— постепенного исчерпывания мелодической энергии запева.

Примером могут служить романс «Белеет парус» и особенно романс «Горные вершины», вся мелодическая линия которого представляет собой медленное затухание, стремление к точке покоя.

Вариантное развитие мелодии, свободная перестановка и переплетение ее отдельных элементов, усвоенные Варламовым от народной песни (что было продемонстрировано выше на мелодии «Сарафана»), встречаются и в тех романсах, русский характер которых не подчеркнут специально. Романс «Горные вершины» — один из убедительнейших примеров.

Исходная интонация романса, на которой строится первая часть куплета,— широкий мелодический «шаг» g^1—f^2 с последующим постепенным заполнением. Исходная интонация второй части куплета подчеркивает ту же мелодическую вершину (f^2), но в ином гармоническом освещении (отклонение в d-moll). Далее, первая часть второго куплета («не пылит дорога») является вариантом второй части первого; это очень типичная для варламовских романсов (и тоже связанная с русской народной мелодикой) «зацепка» последующего построения за конец предыдущего. Но интонации, ранее образовавшие мелодическую секвенцию, теперь раздвинуты, расширены, и только вторая часть дает повторение точное. Таким образом, общая схема этой цепи вариантов такова: А — В — $В_1$ — В, причем В есть, в сущности, тоже вариант А. Тождественны в этой цепи вариантов лишь мелодические каденции — «точки покоя», выражающие основную музыкальную идею этой «песни о покое».

Этот романс может служить примером использования Варламовым его излюбленной гармонической краски — уменьшенного септаккорда двойной доминанты (на словах «тихие долины»). Б. В. Асафьев считал

---

[1] Б. В. Асафьев. Избр. труды, т. II, стр. 84.
[2] См. А. А. Григорьев. Воспоминания.

эту гармоническую подробность одной из характернейших для данной эпохи, а с другой стороны — предвосхищающей аналогичные моменты у Чайковского [1].

Варламов — прирожденный мелодист, и дарование его раскрывается полнее всего в кантилене. Однако у него есть целый ряд романсов театрально-драматического характера, где он вводит речитативные эпизоды, патетика которых явно сбивается на мелодраму. Эти романсы («Песнь Офелии», «Доктор», «Напоминание», «Благодарность») были чрезвычайно популярны в свое время. Влияние театральной музыки здесь несомненно, а «Песнь Офелии» была и написана специально для постановки «Гамлета» (с Мочаловым в главной роли). В ней нарочито произвольно, как и в самой речи безумной Офелии, чередуются самые разнообразные эпизоды: маршеобразный, речитативный, певучий, снова речитативный и т. д. При этом, однако, сохраняются интонационные связи между ними.

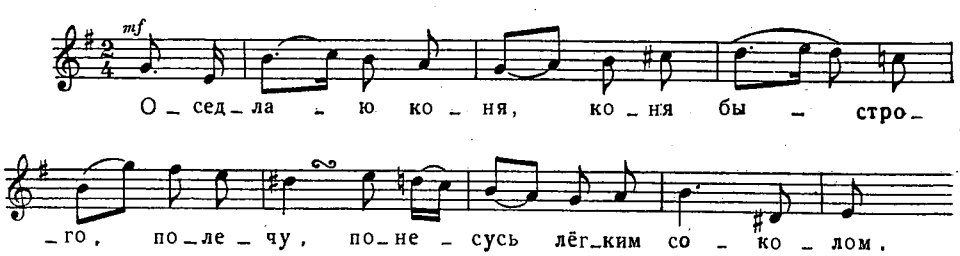
Эта часть творчества Варламова — последняя дань закату романтизма — устарела ранее всего остального, и лишь немногие произведения, как, например, романс «Напоминание», могут стать в один ряд с романсами мелодического характера.

Варламов, подобно многим авторам бытового романса, вовсе не стремился выйти за пределы обычных средств выразительности, пользуясь распространенными мелодическими оборотами, своего рода «интонационными формулами». Большинство их основано на подчеркивании и разнообразном обыгрывании звуков терции и сексты лада: все кульминации — и общие, и частные — почти всегда приходятся на эти звуки.

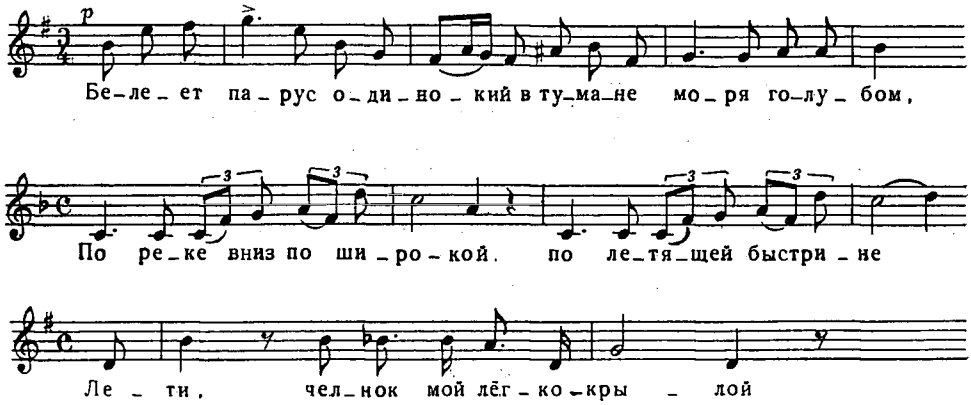
Однако важен не столько факт существования таких типовых формул, сколько метод их использования.

Талант Варламова заключался в том, что все типовые, привычные, знакомые элементы всегда влиты в мелодическое единство и неотделимы от него. К тому же — и это главное — «ходовые» интонации всегда подчинены у Варламова основной, индивидуальной интонации, определяющей весь облик романса. Об этом писал Б. В. Асафьев: «Как и в лучших романсах Глинки, Варламову не чуждо, как впоследствии Чайковскому, проведение обобщающей интонационной идеи: запев ли, либо характерно-выразительный интервал, доминирующий ритм, характерная секвенция становятся носителями поэтического образа и «мерой» композиционного единства» [2].

Примером могут служить лучшие романсы Варламова: «Оседлаю коня», где «размашистая» решительная интонация начала становится исходной точкой секвентного развития, а также романсы «Белеет парус», «Пловцы», «Челнок» и другие.



[1] Б. В. Асафьев. Избр. труды, т. II, стр. 85.
[2] Там же, стр. 84.



Мастерство Варламова состоит в том, что как ярко индивидуальные, так и общеупотребительные интонации образуют монолитное мелодическое единство. В отношении мелодической цельности и законченности лучшие его романсы не уступают романсам Глинки, хотя, конечно, не могут с ними сравниться по благородству тематического материала.

Едва ли не самым замечательным образцом мелодической законченности может служить романс «Ангел» (на слова Лермонтова) с великолепной, обобщающей репризой-рефреном, представляющей собой объединение наиболее выразительных фраз первой части: начальной и конечной.

Выделяясь среди всех авторов бытового романса мелодической выразительностью и законченностью своих произведений, Варламов в лучших своих романсах подходит уже довольно близко к Чайковскому («общезначимость» вокальных интонаций которого в значительной степени основана на связи их с музыкой быта). В этом отношении особенно интересен романс «На заре ты ее не буди», мелодия которого построена на разнообразном заполнении одного из самых патетических интервалов — уменьшенной септимы (gis^1— f^2). Индивидуальность этого романса — в сочетании плавного поступенного движения с остротой этого обрамляющего интервала, все время дающей себя чувствовать.

«Лирическая волна» начальной фразы очень напоминает интонации, часто встречающиеся у Чайковского, например, первые фразы романсов «Средь шумного бала», «Растворил я окно» и фортепианной «Баркаролы» из «Времен года».

Предвосхищает Чайковского, но уже в другом отношении, романс на слова Фета «Давно ль под волшебные звуки». В связи с содержанием и образами текста — воспоминаниями об умершей возлюбленной, еще недавно полной жизни и веселья,— Варламов противопоставляет в своем романсе два резко контрастных образа: вальс и похоронное пение (в средней части). Следует обратить внимание и на то, как интонации «песни погребенья» прокрадываются в равномерное кружение вальса в первой части и репризе, придавая музыке ярко драматический характер. Здесь мы видим парадоксальную трактовку танцевального жанра, близкую трактовке его в трагической мазурке Чайковского «Али мать меня рожала». Столкновение таких противоположных музыкально-поэтических образов, как танец и погребальное пение, придает необычный для романсов того времени драматизм произведению Варламова.

Так творчество «бытового» лирика 30—40-х годов подготовляет собой одну из вершин русской вокальной классики.

Но и само по себе творчество Варламова и по сей день не утратило своей эстетической ценности. Интонации его романсов, теснейшим образом

связанные и с народной песней, и с музыкой городского быта (в то время развивающейся в тесном общении с народной крестьянской песней), особенности развития мелодии, всегда цельной и пластически ясной, весь мелодический облик лирики Варламова и сейчас привлекает слушателя как одно из ярких выражений русского мелодического стиля. В вокальном творчестве Варламова всегда ощутим не только непосредственный и самобытный талант, но и мастерство, в котором композитору так часто отказывали писавшие о нем, поскольку это мастерство проявлялось главным образом в мелодии — наиболее важном, но наименее исследованном элементе музыкальной речи.

* * *

Лирику Александра Львовича Гурилева принято рассмартивать как продолжение и развитие линии Варламова; и часто творчество обоих этих композиторов объединяется вместе. Однако при внимательном вслушивании разница между двумя популярными авторами бытового романса становится вполне ясной. Прежде всего следует отметить, что художественный кругозор Гурилева уже, проще, его лирика, гораздо более домашняя и уютная, чужда и мятежности варламовского «Моря», и просветленности «Горных вершин» и «Ангела». Она не так прямо связана с основными для русского искусства темами, как лирика Алябьева и Варламова.

Гурилев — лирик по преимуществу. Но в избранном им круге лирических тем и жанров он проявляет и большое разнообразие, и большое мастерство. Мы встретим у него и русские песни, и элегии со всеми характерными признаками их, и танцевальные романсы. Совсем не затронут им жанр баллады, который в 40-х годах вообще отходит на задний план. Кроме того, Гурилев создал ряд песен, приближающихся к городской бытовой песне, а иногда почти неотличимых от анонимных песен, бытовавших в демократической городской среде. И эту область его творчества следует рассмотреть особо.

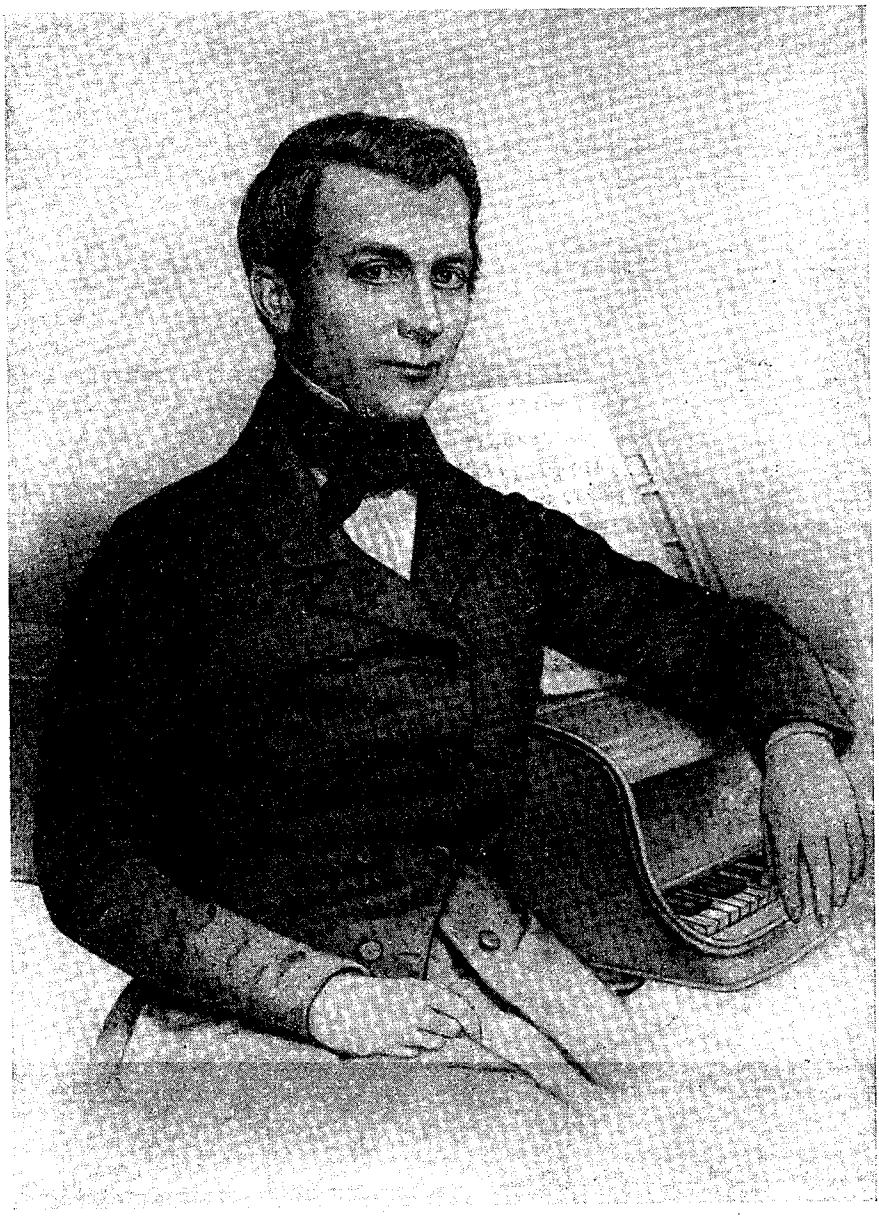
Ярче и разнообразнее всего Гурилев в области «русской песни». К этому жанру он испытывал особое тяготение уже в силу своего происхождения: Гурилев был крепостным музыкантом графа В. Г. Орлова и получил вольную только в 1831 г. Русская песня была родным музыкальным языком композитора. В 1849 г. появился сборник «Избранные народные песни» в обработке Гурилева. Подобно большинству композиторов своего времени Гурилев в своих обработках приближает песню к романсу, а иногда — даже к арии. Наиболее заметно это в обработке песни «Уж как пал туман», в том ее варианте, который был помещен в музыкальном альбоме «Новоселье» (изданном Миллером и Грессером. М., 1832).

В соответствии с содержанием текста [1] (рассказ о смерти «добра молодца» на чужбине) Гурилев всячески подчеркивает драматизм народной мелодии. Песня имеет довольно развернутое и очень выразительное вступление и заключение.

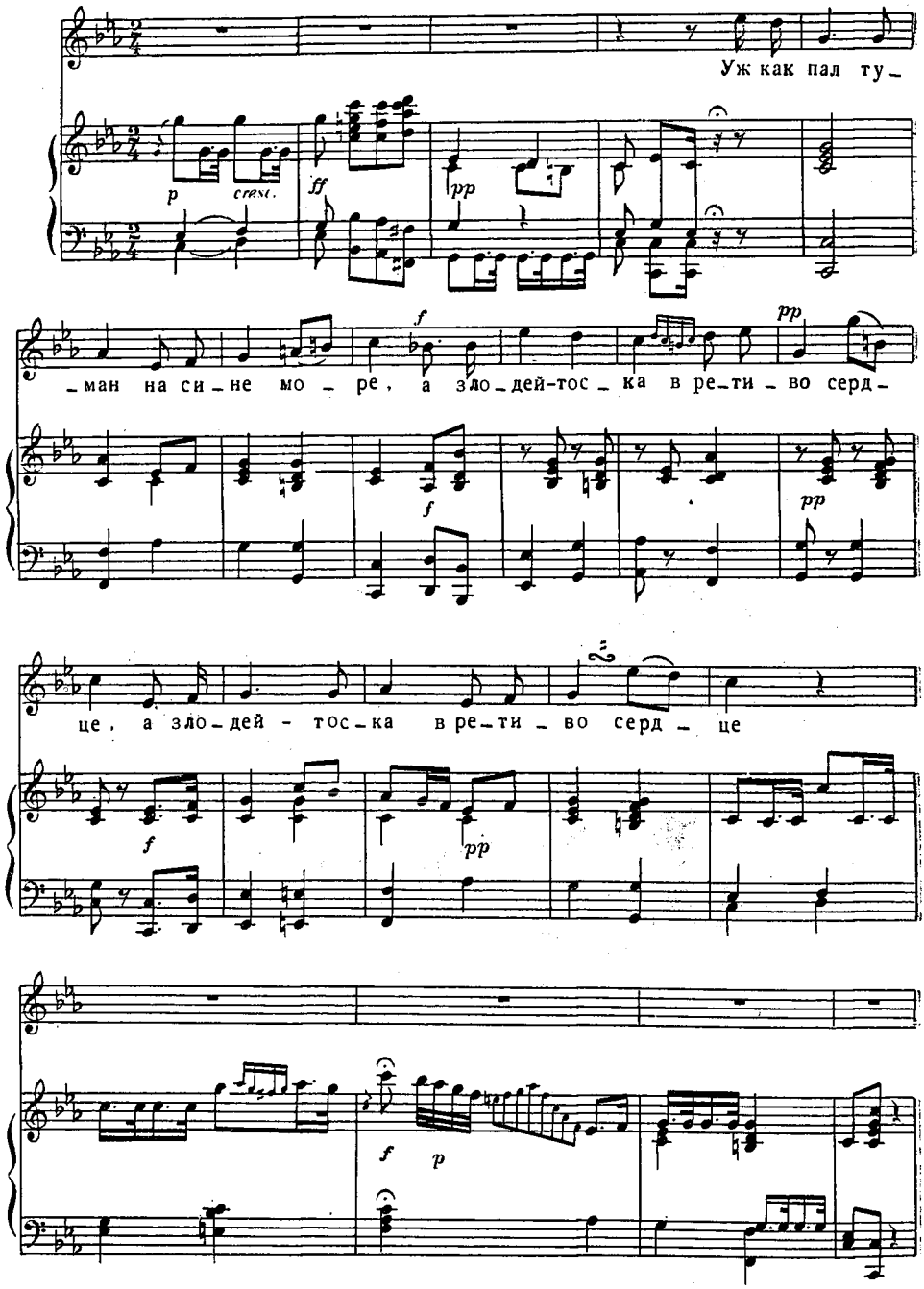
Патетическая тональность (c-moll), пунктированный ритм, ассоциирующийся с траурным маршем, резкая смена динамических оттенков — все это сразу вводит слушателя в атмосферу трагического повествования.

---

[1] Текст этот, по преданию, сохранившемуся в семье Н. Львова, известного любителя и знатока народной песни, был написан его дедом П. Львовым в начале 20-х годов XVIII века (см. «Песни русских поэтов». Л., 1936, стр. 72—73).



А. Л. ГУРИЛЕВ



Отметим попутно, что эта народная песня была особенно популярна в передовых кругах русского общества. На ее мелодию декабрист М. А. Бестужев написал свою известную песню «Что не ветр шумит во сыром бору», рассказывающую о восстании Черниговского полка и заканчивающуюся трагическими словами:

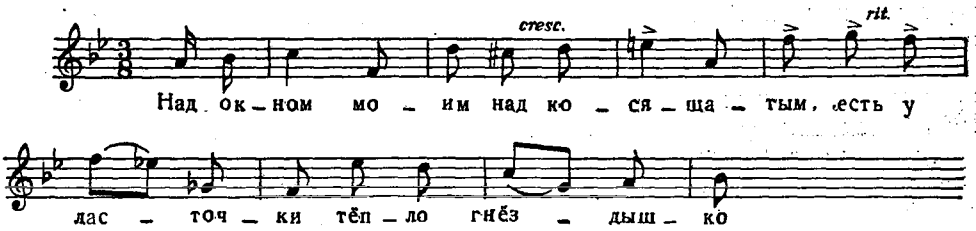
Пережить нельзя мысли горестной,
Что не мог купить кровью вольности!

Впервые эта песня прозвучала в каземате Петровского завода 14 декабря 1830 г., в день годовщины восстания, отмеченной по традиции совместным обедом и концертом в каземате[1].

Собственные произведения Гурилева, написанные в жанре «русской песни», довольно разнообразны. Конечно, повсеместно популярный варламовский «Сарафан» оказал большое влияние и на Гурилева. Его песня «Матушка-голубушка» и по сюжету, и по жанру сходна с «Сарафаном». Но при общности типа яснее выступают различия манеры обоих композиторов: песня Варламова, очень простая по рисунку, оказывается весьма своеобразной в отношении мелодического развития, песня же Гурилева, более затейливо орнаментированная, много проще по структуре и не выходит за рамки куплетности. Да и вообще песни Гурилева представляют далеко не такой благодарный материал для анализа развития мелодии, как песни Варламова.

В песне «Матушка-голубушка» Гурилев заметно акцентирует «чувствительные» интонации, подчеркивает терцию лада, обыгрывает экспрессивный интервал уменьшенной кварты во второй части куплета, приближая этим «русскую песню» к типу «жестокого романса».

Лучше всего Гурилеву удавались русские песни драматизированного типа, где свойственная композитору склонность к подчеркиванию чувствительных, «жестоких» интонаций оправдывается общим характером романса. Самым известным примером такого рода является песня «Вьется ласточка». Мелодический тип, свойственный жанру «русской песни», здесь сильно изменен, принципы развития уже иные. Мелодические вершины здесь гораздо более подчеркнуты, акцентированы, и мелодия уже не «изливается» из них, а стремится к ним. «Экспрессивность» ее граничит уже с мелодраматизмом.



Очень характерна и ритмика песни — это песня-вальс, очень часто встречающаяся у Гурилева. Как известно, вальс в начале XIX века быстро распространился по Европе и в каждой стране приобрел свой, ясно различимый национальный оттенок, что могло случиться только при условии предельной простоты и обобщенности ритмической формулы этого танца, допускающего (оставаясь все же вальсом) самые разнообразные толкования.

В русской бытовой лирике ритм вальса стал одним из самых популярных и тоже получил самые разные воплощения: от вальса-серенады в романсах Глинки («В крови горит огонь желанья», «Я здесь, Инезилья») до «русских песен» с вальсообразным гитарным аккомпанементом у Гурилева и других авторов.

Интересно, что в этот ритм особенно легко укладываются песни, написанные так называемым «кольцовским размером» — пятисложником:

[1] Подробно об этом см. статью: В. Гирченко. Музыка в каземате декабристов в годы сибирской каторги. «Советская музыка», 1950, № 3.

Песни-вальсы, написанные кольцовским размером, мы во множестве находим у Гурилева («Вьется ласточка», «Домик-крошечка», «Не шуми, ты, рожь», «Грусть девушки» и др.).

Одна из лучших и характернейших песен в этом роде — дуэт «Не шуми, ты, рожь». Интонации, связанные с народной русской песней, например, характерная трактовка мелодических вершин не как кульминаций, а как «заносов» голоса перед нисхождением, здесь соединяются с вальсовой ритмикой, а в связи с этим — с «квадратной» структурой, с «баркарольным» движением голосов параллельными терциями. Такой сплав разнородных элементов встречается в лирике Гурилева и вообще в русской бытовой лирике того времени не реже, чем «русские песни» типа «Красного сарафана» Варламова, хотя, конечно, уступает ему в чистоте национального мелодического стиля.

Дуэт «Не шуми, ты, рожь» написан на слова Кольцова, творчество которого было очень близко по духу Гурилеву, композитору-крестьянину. Но меланхолия Кольцова была Гурилеву ближе, чем его «удаль молодецкая», и грустные песни ему удавались лучше.

Одно из лучших произведений композитора на слова Кольцова — известная «Разлука» («На заре туманной юности») — является и очень типичным образцом его мелодического стиля. Здесь мы встретим и характерные надрывные, «жестокие» интонации, и драматический речитатив на фоне тремоло (в заключении романса). При всем этом мелодия романса оставляет впечатление и большой цельности, и большого благородства: экспрессивность интонаций не нарушает меры художественного вкуса. Очень красива, пластична начальная интонация романса, напоминающая одну из самых красивых шопеновских мелодий — тему из первой части концерта e-moll. Эта интонация, видимо, очень нравилась композитору, так как он повторил ее в романсах «После битвы» и «Падучая звезда».

Некоторые песни-романсы Гурилева стоят очень близко к бытовым песням неизвестных авторов, распевавшимся под гитару обитателями подмосковных пригородов и посадов: мелкими чиновниками, приказчиками и т. д. Они очень просты по тексту и мелодии, содержание их, обычно, наивные комплименты по адресу какой-нибудь красавицы из Замоскворечья, одной из тех, кого увековечил Островский в своих комедиях. Таковы песни «Домик-крошечка», «Она миленькая», «Сарафанчик» и отчасти романс-мазурка «Право, маменьке скажу», хотя этот последний изящнее и тоньше других.

Такие песни особенно легко входили в репертуар певцов-любителей и цыганских хоров, и, конечно, цыгане-певцы переделывали их на свой лад. По отношению к этой «гитарной» лирике Гурилева термин «бытовой» романс приобретает новый оттенок. Он обозначает уже не только распространенность, общезначимость и общедоступность, но в какой-то мере и «бытовизм», снижение строя лирики, сужение круга образов. Такая лирика ориентируется на определенную аудиторию, которую, хотя и можно назвать демократической, но нельзя назвать передовой.

Однако следует отметить, что и в области «гитарной» лирики Гурилев иногда создавал произведения, выходившие за обычные пределы ее. Так случилось, когда он обратился к традиционной и весьма многозначительной (как мы старались показать выше) теме дороги. Его песня «Однозвучно гремит колокольчик» (слова И. Макарова) надолго пережила свою эпоху и до сих пор не утратила своего художественного значения как одно из самых искренних произведений, связанных с образами русской природы. Примечательно, что в этой песне Гурилев не пользуется своими излюбленными чувствительными и патетическими интонациями, мелодика песни

очень проста и сдержанна, что прекрасно гармонирует с образами текста, с простыми, знакомыми картинами русской природы.

При подчеркнутой однотонности, одноплановости лирического повествования, рожденной образами текста («однозвучный колокольчик», «унылая песня», «ровное поле»), при однотипных «зачинах» фраз, при повторности одной ритмической формулы в мелодии, одной фигуры аккомпанемента песня лишена какого-либо схематизма. В мелодии много повторений, но все они при внимательном вслушивании оказываются вариантами. Вариантное соотношение (типа А—$А_1$) мы находим и между первой и второй частями каждого куплета песни.

Если для первой части куплета характерно возвращение к «точке равновесия» (звук ми-бемоль), то вторая часть, являющаяся очень близким вариантом первой, отличается более интенсивным развитием мелодии, стремящейся к кульминации на словах «разгорелося сердце огнем».

В песне «Однозвучно гремит колокольчик» сразу ощущается русский характер мелодии. Но он проявляется не в использовании каких-либо типических для народной песни интонаций, а в самом принципе развития мелодии, с необычайной естественностью вырастающей из одного, очень простого тематического зерна, исчерпывающей до дна все заложенные в нем возможности вариантного развития.

Гурилевым написан ряд очень удачных произведений и в других жанрах — назовем его элегии «Внутренняя музыка» (слова Огарева), «Оправдание», «И скучно и грустно» (слова Лермонтова), «Я говорил при расставаньи» (слова Фета), «Я помню взгляд» (слова Т-ва). Мы встречаем у него примеры очень тонкой, психологически выразительной трактовки танцевального ритма: образ ветреной, капризной женщины он передает ритмом мазурки («Право, маменьке скажу»). Но это является не самым характерным для Гурилева, общий облик лирики которого создает прежде всего «русская песня», песня-вальс, «гитарные» песни-романсы.

Облик Гурилева как вокального композитора не столь индивидуален, как облик Алябьева или Варламова. Он обладал, видимо, гораздо более пассивной художественной натурой, чем эти его современники, и не имел таких определенных художественных стремлений. Однако, как мы старались показать, и в его скромной лирике есть немало художественных ценностей, сохранивших значение и для нашего времени, прежде всего как яркие образцы русской песенной мелодики.

* * *

Рассмотренные нами важнейшие явления бытового романса дают основания для определения места этого жанра в истории русской вокальной лирики. В первой половине XIX века он был почвой, на которой постепенно вырастала русская вокальная классика. Русский вокальный стиль формировался не только в творчестве Глинки и Даргомыжского, но и во всем том огромном пласте «бытовой» лирики, из которого время сохранило лишь отдельные и иногда случайно уцелевшие имена и произведения.

Разработка этого «пласта» может и должна стать предметом большого, самостоятельного исследования. В данной работе она не является основной задачей, целью автора было лишь представить и этот материал в связи со всей художественной и идейной жизнью, показать, как и в творчестве авторов бытовой музыки жили темы и образы, характерные для всего передового русского искусства.

Глава II

РОМАНСЫ ГЛИНКИ

Широкое развитие русского бытового романса в конце XVIII и особенно в начале XIX века, его разносторонние связи с русской действительностью и с ведущими направлениями в русском искусстве, многообразие жанров, интонационно-мелодическое богатство — все это оказалось той богатой почвой, на которой выросло вокальное творчество Глинки.

В области романса, так же как и во всех других областях творчества, Глинка является основоположником классического реализма в самом высоком значении этого слова.

Понятие «реализм» стало применяться к творчеству Глинки только в советском музыковедении, в чем нельзя не видеть его большой заслуги. Стасов, например, называет родоначальником реализма в музыке Даргомыжского, говоря, что «реализм до него являлся лишь в виде редких, нерешительных проб и попыток» [1]. Дело здесь в том, что термин «реализм» применялся Стасовым только по отношению к критическому реализму и связывался с определенным кругом художественных приемов, более типичных для Даргомыжского, чем для Глинки.

Реализм же Глинки, также не лишенный критицизма, утверждает в искусстве прежде всего *положительную* идею, *положительные* образы. Кажется, только Пушкин и Глинка могли пронести этот творческий оптимизм через годы политического безвременья, трагически отразившегося и на личной их судьбе. Прекрасные слова Герцена о Пушкине, который «знал все страдания цивилизованного человека, но у него была вера в будущее, которой человек Запада уже лишился» [2], можно отнести и к Глинке, разумеется, прежде всего как создателю «Ивана Сусанина».

Основа оптимизма как Пушкина, так и Глинки прежде всего — в неразрывности творческой связи художника с народом. Прекрасные слова Глинки, переданные нам Серовым: «Создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем» [3] меньше всего относятся к цитатному использованию народной песни.

Народом создан образ Сусанина, взятый Глинкой из самой жизни. В гениальной музыке романсов Глинки зазвучало все образное и интонационное богатство прекрасной русской речи, созданной народом и отшлифованной поэтами. В этих романсах, как и во всей музыке Глинки, нашли

---

[1] В. В. Стасов. Двадцать пять лет русского искусства. Избр. соч., т. 2, стр. 534.
[2] А. И. Герцен. О развитии революционных идей в России. Полное собрание сочинений и писем, под ред. М. К. Лемке, т. VI. Пг., 1917, стр. 354.
[3] А. Н. Серов. Избр. статьи, т. I, стр. 111.

М. И. ГЛИНКА

новое, индивидуальное выражение созданные народом принципы русской песенной мелодии.

Конечно, в романсах Глинки выражен более ограниченный круг идей, поставлены иные, более частные задачи, чем в его оперных или симфонических произведениях. Но как Пушкин остается Пушкиным и в «Борисе Годунове», и в альбомном стихотворении, так и Глинка — везде Глинка.

Каждый отдельный романс, быть может, выражает какую-то одну сторону его гения, но все они вместе достаточно полно раскрывают творческий облик и творческие принципы Глинки. Мы найдем среди них и поэтические картинки родной природы («Жаворонок»), простодушную лирику «русских песен», какими они вошли в быт глинкинской среды (песни на слова Дельвига), и глубочайшее музыкальное претворение поэтических вдохновений Пушкина и поэтов «пушкинской плеяды» — гордости русской поэзии. Все это могло быть рождено только тем же чувством любви к России, какое вдохновило Глинку на творческий подвиг создания «Сусанина».

А наряду с этим в романсах иногда слышны те же рассказы о далеких странах, какими восхищают нас восточные страницы «Руслана» или «Испанские увертюры»,— вспомним испанские романсы Глинки и его баркаролы. Все это — верно и метко нарисованные картинки реальной жизни.

Слова Пушкина, однажды назвавшего себя «поэтом действительности», в полной мере могут быть отнесены к творчеству Глинки. Утверждение красоты живой жизни, живых человеческих чувств, в противовес романтическим «мечтам о прекрасном» — таков пафос творчества Глинки. Это не значит, что ему была чужда критическая оценка действительности. Даже и не выходя за пределы романсов, мы найдем у Глинки обличительные страницы, направленные против «света» («Не говори, что сердцу больно»), глубокое психологическое раскрытие душевной трагедии покинутой женщины («Песня Маргариты»), не повторяющее, а углубляющее аналогичные оперные страницы (каватину Гориславы).

Таким предстает перед нами облик Глинки — автора романсов. Не сразу в полной мере раскрылся его талант в данной области, лишь постепенно (хотя и очень быстро!) находил он свою индивидуальную манеру.

Романсы молодого Глинки создавались в той атмосфере домашнего музицирования, музыкальных вечеров, маскарадов, серенад и других развлечений, которая так характерна для 20-х годов. Рассказывая в «Записках» о музыкальных вечерах у Сиверс, у Дельвига, о серенадах на Черной речке, Глинка не выделяет себя из окружающей среды дворянской молодежи: Голицыных, Толстых, Штерича и др. На первый взгляд кажется, что музыка в этот период жизни Глинки являлась для него только частью быта. Тем важнее отметить в сочинениях этих лет черты, выходящие за пределы обычной бытовой музыки.

Юношеские романсы Глинки написаны в типических для 20-х годов жанрах — «русской песни», элегии. Таковы «Ах, ты, душечка» (1826), песни на слова Дельвига «Ах ты, ночь ли, ноченька», «Что, красотка молодая», «Дедушка» (1827—1828), песня «Ночь осенняя» на слова А. Римского-Корсака (1829).

К юношеским опытам в элегическом жанре относится романс на слова Бахтурина «Моя арфа» (первый романс, сочиненный Глинкой), «Не искушай» (слова Баратынского), «Бедный певец» (слова Жуковского), «Память сердца» (слова Батюшкова). Все они написаны в период 1824—1827 гг.

«Русские песни» резко выделяются среди романсов молодого Глинки подчеркнутой простотой изложения. Это именно *песни*: весь образ заключен здесь в мелодии, партия фортепиано играет скромнейшую роль гармо-

нической опоры. Она даже проще, чем в «русских песнях» Н. А. Титова или М. Яковлева. Впрочем легко можно предположить, что нотная запись была лишь основой, которая могла варьироваться при исполнении.

Глинка, как и другие композиторы его времени, охотно пользуется типическими формулами «запевов» русских песен, несколько их выравнивая и сглаживая. Так же как и другие, он придает песне и структурную «квадратность» [1] и метроритмическую равномерность.

Ближе всего к общему для 20-х годов типу стоят песни «Что, красотка молодая» (слова Дельвига), «Ночь осенняя», «Горько, горько мне» (слова А. Римского-Корсака).

Но при всей простоте этих «альбомных», по выражению Б. В. Асафьева, русских песен, при ограниченности их кругом обычных образов и интонаций, в них есть уже нечто глубоко индивидуальное, предвосхищающее творческое овладение русским песенным стилем, раскрытое Глинкой в его операх и в песнях зрелого периода (например, в «Жаворонке»). Так, в песне «Ах, ты, ночь ли, ноченька» Глинка в полном соответствии с Дельвигом, использовавшим в этой песне оригинальную строфу — семистишие, преодолевает «квадратность» построения. Мелодия этой песни является как бы музыкальной записью распевной декламации первой строфы текста — до такой степени точно совпадают мелодические повторы с синтаксическими параллелизмами текста.

Сравним, например, стихи:

Ах ты, ночь ли, ноченька,
Ах, ты, ночь ли бурная

и

Не блистаешь звездами,
Не сияешь месяцем.

Мелодический же слитный четырехтакт приходится на стихи, не содержащие синтаксического параллелизма — «Отчего ты с вечера/До глубокой полночи».

Все это обусловливает и теснейшее слияние музыки и слова, и преодоление повторности, мало свойственной мелосу русской лирической народной песни, т. е. в конечном счете создает более органически связанный с народной песенностью стиль.

В последующих куплетах не образуется столь тесного слияния музыки и слова, но и первого куплета достаточно, чтобы заметить исключительность этой песни. Ничего похожего мы не встретим у других композиторов 20-х годов.

Обычными, распространенными средствами пользуется молодой Глинка и в романсах иных жанров. Еще не всегда находит он индивидуальный музыкальный образ, единственно верный для того или иного замысла. Близость поэтического размера текста, т. е. одна из частностей поэтической формы, вызывает сходство мелодического рисунка. Так, например, в романсах «Забуду ль я» и «Голос с того света», текст которых написан одинаковым размером (пятистопный ямб с цезурой на второй стопе), начальные фразы почти тождественны.

Из романса в романс повторяются некоторые «формулы» в сопровождении, гармонические обороты, особенности фактуры. Но вырабатываются и свои, глинкинские, приемы. Так, уже в романсах ранних лет намечается очень характерное для Глинки использование хроматического подголоска.

[1] Под «квадратностью» обычно понимается равномерное членение музыкальной мысли на построения, содержащие четное число тактов (восьмитакт, четырехтакт, двутакт).

Некоторые романсы молодого Глинки указывают на гораздо более свободное владение формой, на стремление расширить композиционные схемы и круг обычных для романсов того времени выразительных средств. В романсе «Память сердца» (слова Батюшкова) Глинка далеко выходит за пределы композиционных схем, обычных в вокальной лирике того времени (куплетной или простой трехчастной). Романс представляет собой пятичастную симметричную форму — случай не частый в этом жанре. Тематическая и тональная схема романса в общих чертах такова:

A — B — C — B — A
(G-dur) (C-dur) (G-dur) (C-dur) (G-dur)

Это уже шаг к развернутым композициям зрелого периода, в которых мы нередко встречаем пятичастную, точнее трех-пятичастную структуру («Ночной зефир», «Сомнение», «Попутная песня»). Но в романсе «Память сердца» еще нет контрастного сопоставления частей этой симметричной композиции — он весь выдержан в одном характере.

Романс «Разочарование» раздвигает привычные рамки лирики того времени в другом направлении: в нем появляются патетические интонации почти оперного характера — первый намек на создание типа романсов-арий, особенно характерных для цикла «Прощание с Петербургом».

В отношении Глинки к поэтическому тексту также ясно чувствуется стремление к индивидуализации образа. Внимание композитора концентрируется на самых значительных словах, выражающих основную поэтическую идею произведения. Для них он находит наиболее выразительную интонацию, становящуюся в свою очередь как бы «звуковой идеей» романса. Таково интонационное выражение слов «один лишь миг» или «скажи, зачем», не случайно ставших и заглавными словами романсов, и рефреном их [1]. Особенно выразительно повторение слов «скажи, зачем» в рефрене романса того же названия на неразрешенной вопросительной интонации, после чего фортепиано как бы повторяет этот вопрос «зачем?».

Среди юношеской лирики Глинки есть два романса, которые можно по справедливости отнести к шедеврам его вокального творчества. Это две элегии «Не искушай меня без нужды» (слова Баратынского) и «Бедный певец» (слова Жуковского).

Романс «Не искушай меня без нужды» сразу стал одним из популярнейших романсов Глинки и остается таким до наших дней. Он очень близок к обычному типу русской элегии 20-х годов, к таким, например, романсам, как «Лампада» или «Коварный друг» Н. А. Титова.

Форма, тип мелодики, обычные для элегии ритмические формулы, тип сопровождения — все это очень близко к стилевым особенностям элегий авторов бытового романса.

Но в то же время элегия «Не искушай» является образцовым произведением этого жанра: по ней одной мы можем лучше судить об элегической лирике 20-х годов, чем по десяткам других произведений.

С другой стороны, творческий метод композитора проявляется в этом раннем произведении уже со всей очевидностью. Это один из замечательных примеров глубоко реалистического метода Глинки в изображении человеческих чувств. Глинка положил на музыку не столько текст стихотворения Баратынского, сколько его психологический подтекст. В элегии, по внешности говорящей об остывшем чувстве, Глинка расслышал живое его волнение. Ведь если бы не было этого волнения, не воз-

[1] Повторение слов в рефрене стиха вообще почти никогда не бывает формальным. Повторяются слова значительные, в этом весь смысл стихов с рефреном.

никла бы и надобность в «разуверении», в просьбе «не заводить о прежнем слова» [1]. Здесь сказался в полной мере и замечательный поэтический слух Глинки, его тонкое ощущение всех особенностей русской поэтической речи.

Одна из существеннейших особенностей метода Глинки как вокального композитора — это его чуткость к композиции стиха, его умение слышать стихотворение как единство соподчиненных частей, а не как сумму отдельных деталей. И это уже проявилось в романсе «Не искушай».

Романс построен очень просто. Это — куплетная композиция, причем каждый куплет представляет собой простую двухчастную форму. Однако она выбрана совсем не случайно. И куплетная форма, и двухчастность могли бы быть по-разному приложены к стихам Баратынского, Глинка же строит музыкальную композицию в идеальном соответствии с композицией стиха.

Первое четверостишие по своему содержанию противопоставлено второму, а третье — четвертому совершенно так, как противопоставлены в музыке первая и вторая части каждой строфы.

Первое четверостишие содержит обращение, просьбу:

Не искушай меня без нужды
Возвратом нежности твоей...

Второе четверостишие — мотивировку этой просьбы:

Уж я не верю увереньям,
Уж я не верую в любовь...

То же противопоставление мы находим в третьем и четвертом четверостишиях:

Немой тоски моей не множь,
Не заводи о прежнем слова
И, друг заботливый, больного
В его дремоте не тревожь.
Я сплю, мне сладко усыпленье,
Забудь бывалые мечты.
В душе моей одно волненье,
А не любовь пробудишь ты [2].

То же противопоставление частей внутри строфы мы находим и в музыке Глинки. Мелодия первой части (a-moll) спокойна, сдержанна, в ней нет ясно выраженных кульминаций, она как будто и не стремится отклониться от спокойно-повествовательного тона.

Иначе во второй части. Она начинается в параллельном мажоре (C-dur), но мажор этот сильно «затенен» хроматизмами. Интонации приобретают патетический характер, особенно в кульминационной фразе («и не могу предаться вновь»). Слова здесь говорят о неверии в любовь,

---

[1] Глубокий, при всей лаконичности, анализ психологического содержания романса дан Б. В. Асафьевым в его книге «Глинка» (Избр. труды. т. I. М., 1952, стр. 241—242).

[2] Интересно отметить, что тематическое противопоставление находит свое отражение и в синтаксической форме: сравним обращения в первом и третьем четверостишиях («*Не* искушай», «*не* множь», «*не* заводи», «*не* тревожь») и начала второго и четвертого четверостиший («Уж *я* не верю увереньям» и «*Я* сплю, мне сладко усыпленье»).

а музыка полна живого и трепетного чувства. Как уже говорилось выше, Глинка прочел в стихах Баратынского их скрытый истинный смысл; это очень тонко подмечено Б. В. Асафьевым: «Отрицания в данном стихотворении Баратынского, в сущности, скрывают желание: хочу искушений, хочу еще предаваться сновидениям, хочу поверить в любовь» [1].

В этой элегии Глинка находит уже и свою характерную манеру «напевной декламации». Он не стремится подчеркивать отдельные слова какими-либо заметными мелодическими оборотами. Интонационная сдержанность, отличающая этот романс даже во второй драматической его части, вообще очень характерна для декламационности Глинки.

Отмеченные выше особенности романса Глинки «Не искушай» — его композиционная логика, интонационная сдержанность и вместе с тем тонкое выражение в музыке не только текста, но и «подтекста» — в значительной мере подсказаны особенностями элегии Баратынского, стройной, уравновешенной, предельно ясной и точной в выражении мысли и чувства [2].

Все это было близко творческому гению Глинки, потому и отлилось в такую совершенную музыкальную форму.

Совсем иного рода элегия «Бедный певец», хотя содержание ее текста, взятое в самом общем виде, близко «Разуверению» Баратынского: она тоже говорит о разочаровании, об утрате веры в будущее. Но трактована эта тема в музыке совсем по-иному: чувство, сдерживаемое доводами разума в элегии на слова Баратынского, в романсе «Бедный певец» рвется наружу.

Если в элегии «Не искушай меня без нужды» Глинка во многом следовал за Баратынским, то в «Бедном певце» он в значительной мере переосмыслил текст Жуковского, придав ему черты необычайного драматизма и патетики. Это настолько заметно выделяет «Бедного певца» среди лирики молодого Глинки, что некоторые исследователи (например, Т. Н. Ливанова, В. В. Протопопов [3]) считают эту элегию выражением чувств Глинки после разгрома восстания декабристов. Иногда ее даже прямо связывают с памятью о двух поэтах — участниках восстания: Кюхельбекере и Рылееве [4].

Не считая возможным раскрывать содержание элегии в столь конкретной форме, мы не можем, однако, не признать, что «Бедный певец», действительно, является единственным в своем роде произведением данного периода.

Многие стилистические особенности этого романса определяются стремлением Глинки передать интонационную манеру стихотворения Жуковского, сильно отличающуюся от манеры Баратынского.

В стихотворении «Певец», часть которого использована Глинкой в романсе, все нарастающее эмоциональное волнение выражено в патетических возгласах:

Мечтам конец!
Погибло все! Умолкни, лира!
Скорей, скорей в обитель мира,
Бедный певец!

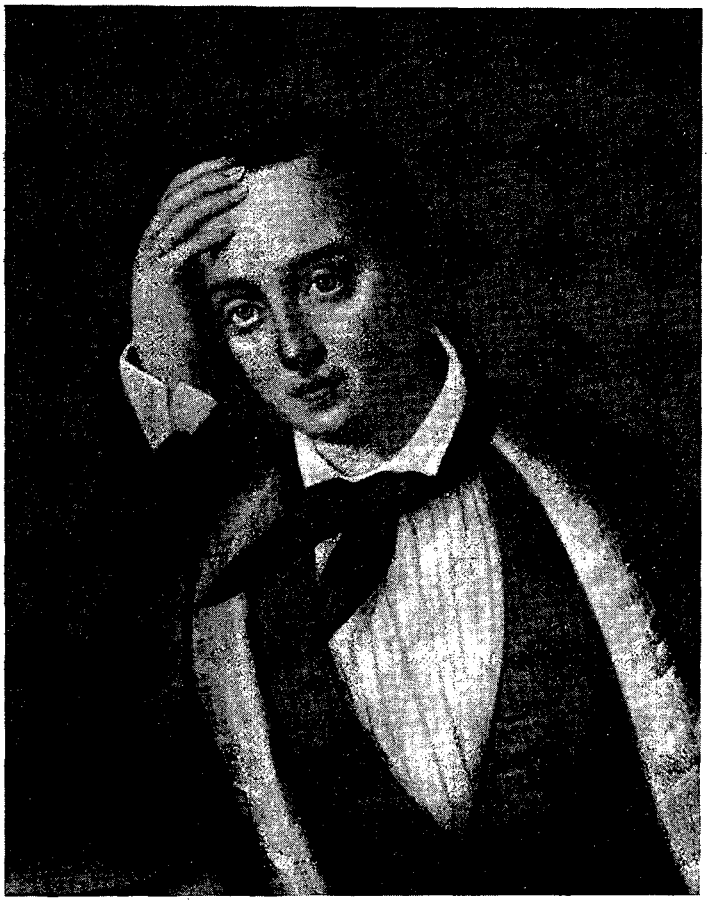
---

[1] Б. В. Асафьев. Избр. труды, т. I. М., 1952, стр. 242.

[2] Пушкин сказал о нем: «Никто более Баратынского не имеет чувства в своих мыслях и вкуса в своих чувствах». (А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в 10 томах, т. VII, М.—Л., 1951, стр. 55).

[3] Т. Н. Ливанова, В. В. Протопопов. Глинка, т. I, М., 1955, стр. 105.

[4] Е. Канн-Новикова. М. И. Глинка. Новые материалы и документы, вып. 2, М., 1951, стр. 171.



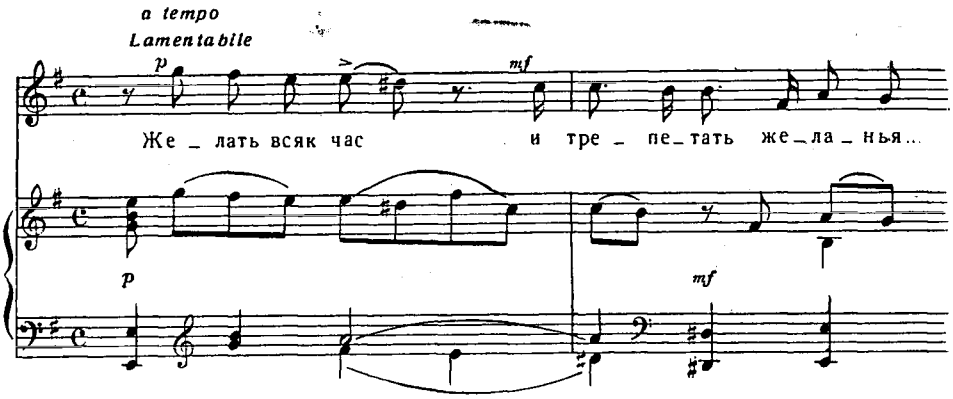
Е. А. БАРАТЫНСКИЙ

Волнение достигает кульминации во второй строфе, мысль которой обрывается, не завершившись:

Чтó жизнь, когда в ней нет очарованья?
Блаженство знать, к нему лететь душой,
Но пропасть зреть меж ним и меж собой,
Желать всяк час и трепетать желанья...

Глинка с исключительной чуткостью передает взволнованность этих восклицаний. Начиная каждую строфу плавно льющейся кантиленой, он переходит к патетической декламации, к мелодически подчеркнутым отдельным возгласам и снова возвращается к кантилене в конце строфы.

Легкая, воздушная мелодия фразы «блаженство знать, к нему лететь душой» сменяется патетическими возгласами «но пропасть зреть меж ним и меж собой», интонационная напряженность которых все увеличивается. Наиболее экспрессивная фраза — «желать всяк час и трепетать желанья», являющаяся синтезом интонаций предшествующей фразы и фразы, рифмующей с цитированной,— снова переводит мелодию от декламации к кантилене.



Не часто встречающаяся у Глинки импровизационность развития мелодии этого романса, то плавно льющейся, то разорванной восклицаниями, аффектированность интонаций — все это связано с самим характером стиха Жуковского, где эмоциональное начало явно преобладает над логическим, отсюда и особенности музыкального «прочтения» его Глинкой.

Романс «Бедный певец» подводит нас к теме «Глинка и Жуковский» — немаловажной для понимания вокального творчества композитора.

* * *

Поэзия Жуковского — одно из сильнейших увлечений молодого Глинки. Общеизвестно его высказывание в «Записках»: «По вечерам и в сумерки любил я мечтать за фортепиано. Сентиментальная поэзия Жуковского мне чрезвычайно нравилась и трогала меня до слез. (Вообще говоря, в молодости я был парень романического устройства и любил поплакать сладкими слезами умиления). Кажется, что два тоскливых моих романса: *Светит месяц на кладбище* и *Бедный певец* (слова Жуковского) были написаны в это время (весною 1826 года)» [1].

Следы этого юношеского увлечения сохранились у Глинки на всю жизнь, но в зрелые годы он искал в поэзии Жуковского уже не «сладких слез умиления», а более значительных тем.

На слова Жуковского Глинкой написано всего шесть романсов: «Бедный певец» (1826), «Светит месяц на кладбище» (1826), «Голос с того света» (1829), «Победитель» (1832), «Дубрава шумит» (1834) и «Ночной смотр» (конец зимы 1836/37 г.). Первые три — дань юношескому увлечению, три последующих относятся уже к зрелому периоду творчества.

Кроме упоминавшейся уже элегии «Бедный певец», наибольший интерес представляют романсы «Дубрава шумит» и «Ночной смотр», выражающие отношение зрелого Глинки к поэзии Жуковского — предмету своего юношеского увлечения.

Романс «Дубрава шумит» написан «в балладном тоне», хотя и не является балладой в точном смысле слова.

Мелодический стиль этого романса — широкий, размашистый — очень близко напоминает мелодику некоторых песен Шуберта, таких, например, как баллада «Лесной царь» и «Приют».

---

[1] М. И. Глинка. Литературное наследие, т. I. Л.— М., 1952, стр. 96—98.

В. А. ЖУКОВСКИЙ

Знал ли Глинка песни Шуберта в период, когда сочинялась эта песня, и если знал, то как он к ним относился,— никакими точными сведениями на этот счет мы не располагаем. Имя Шуберта (с эпитетом «известный композитор») встречается в «Записках» только один раз и то по случайному поводу. Но этот эпитет позволяет считать знакомство Глинки с песнями Шуберта вполне вероятным. Иностранные певцы к этому времени уже познакомили русскую аудиторию с его песнями, и баллада «Лесной царь» была одним из первых произведений Шуберта, привлекших внимание и симпатии русских слушателей. Не забудем также, что романс Глинки писался в период его занятий у Дена в Берлине, и там, конечно, имелось очень много возможностей познакомиться с музыкой Шуберта.

Импровизационность развития сближает романс «Дубрава шумит» с элегией «Бедный певец». Непрерывно льющийся поток лирических жалоб — таково непосредственное впечатление от слов и музыки романса. Все стихотворение построено на развитии одного образа, одной эмоции — любовной тоски.

Та же непрерывность, то же единство художественной идеи, развивающейся вне контрастов, вне противопоставлений и в музыке. Примечательно, что в романсе до самого конца нет ни одной полной совершенной каденции. Каждая каденция дает импульс к продолжению музыки, к непрерывному развитию; ни разделы внутри строфы, ни даже сами строфы не имеют полной завершенности. Впечатление текучести усиливается еще тем, что внутренние музыкальные грани не совпадают с расчленением поэтической строфы.

Но весь этот музыкально-поэтический поток все же упорядочивается и сдерживается. Границы строфы музыкальной и поэтической точно совпадают, несмотря на внутренние несовпадения, на повторения Глинкой отдельных стихов (в каждой строфе по-разному, вне какой-либо системы).

Эта четкость важнейших композиционных граней, соблюдаемая Глинкой даже в произведении, приближающемся к свободной форме баллады,— явление не случайное. Композиционная стройность и четкость для Глинки являются одним из важнейших художественных принципов.

Баллада «Ночной смотр» написана в пору полного расцвета гения Глинки, вскоре после окончания им «Сусанина». И в истории русской баллады, и в романсном творчестве Глинки она занимает особое место. Своеобразие ее прежде всего в том, что с ней едва ли не впервые в вокальную музыку приходит большая политическая тема, хотя и в облике фантастической баллады.

Поэты того времени (в том числе и Пушкин) неоднократно и очень поразному обращались к наполеоновской теме. Иногда образ Наполеона трактовался ими в традиции эпохи Отечественной войны — как образ тирана, завоевателя и узурпатора, иногда судьба Наполеона являлась символом бренности земного величия (А. Бестужев — «Часы»). Иногда же в Наполеоне хотели видеть республиканца, демократа, революционного полководца. Именно в таком идеализированном значении (конечно, далеком от исторической правды) образ Наполеона возникает в творчестве Гюго («Он»), Беранже («Старый капрал»), Гейне («Два гренадера»), в России — у Лермонтова: «Воздушный корабль» (из Цедлица), «Последнее новоселье». Перевод Жуковским баллады Цедлица «Ночной смотр» относится к подобного же рода произведениям.

Глинка обратился к этой балладе в поисках героической темы, и вряд ли мы ошибемся, если скажем, что для него, как и для многих художников его времени, наполеоновская тема была поводом воскресить героические образы недавнего прошлого, казавшегося еще величественнее по контрасту с безвременьем 30-х годов.

Взяв значительную тему, Глинка нашел для нее редкостные по силе средства выразительности. Тесная связь музыки с текстом и декламационная выразительность подчинены в этой балладе музыкальным законам. Композитор совсем не стремился передать в музыке все образы текста, сосредоточив свое внимание на немногих и подчинив их развитие музыкальной логике.

Единство всей композиции создается четкостью основного музыкального образа — марша, движение которого сохраняется с начала до конца. В каждом эпизоде в соответствии с его содержанием появляются отдельные изобразительные детали, штрихи, оттеняющие, уточняющие образ. Так, в первом куплете, повествующем о том, как

В двенадцать часов по ночам
Из гроба встает барабанщик,—

форшлаги в низком регистре имитируют дробь барабана. Но во втором куплете эти форшлаги исчезают и в соответствии с текстом («выходит трубач из могилы») появляются трубные сигналы.

Самый значительный момент в развитии сюжета — появление героя повествования — полководца — подчеркнут сильнее. Впервые (после незначительных отклонений) меняется тональность: f-moll — Des-dur.

Вокальная партия становится сдержаннее, лишь один небольшой подъем подчеркивает слово «полководец». Пение сменяется декламацией, композитор как бы уступает поэту роль повествователя.

Таким образом, передавая общий колорит мрачной, фантастической картины ночного парада мертвого войска, Глинка лишь небольшими штрихами (дробь барабана, трубные сигналы) подчеркивает отдельные образы . К тому же он выбирает только такие образы, которые могут быть развиты в музыке на протяжении почти всей строфы, не приходя в противоречие с последующим текстом.

Иллюстративность такого рода не ведет к мозаичности формы — композиция «фантазии» очень ясна и закончена. Глинка выбрал для этого произведения варьированно-куплетную форму в соответствии с четким расчленением самого текста на одинаковые по размеру строфы. Различие же в их содержании находит выражение в музыкальном варьировании.

Фантазия «Ночной смотр» является одним из типичнейших образцов глинкинской декламационности. Глинка применял декламационный принцип нередко, особенно тогда, когда текст сам по себе настолько значителен, что важно донести до слушателя каждое слово. Но Глинка в таких случаях почти не прибегает к музыкальному воспроизведению речевых интонаций (что так характерно, например, для Даргомыжского и Мусоргского). В большинстве случаев Глинка в своих декламационных произведениях как бы нарочито ограничивает мелодию, сводя ее к ритмическому скандированию на одном звуке. Чем декламационнее мелодия у Глинки, тем она интонационно сдержаннее; композитор как бы предоставляет поэтическому слову звучать самостоятельно, не вокализирует его. Поэтому, например, многие эпизоды «Ночного смотра» приближаются по характеру к оперной «мелодраме» — речевой декламации на фоне инструментального сопровождения.

Таким образом, баллада «Ночной смотр» далеко раздвигает привычные рамки вокальной музыки, уже по одному тому, что она затрагивает одну из значительнейших тем своего времени.

Анализ баллады «Ночной смотр» заставил нас несколько нарушить хронологическую последовательность изложения и коснуться творчества Глинки зрелого периода. Однако прежде чем окончательно перейти к зрелому творчеству Глинки, необходимо затронуть произведения его

«итальянских» лет, сыгравших столь важную роль в формировании Глинки именно как вокального композитора. Вспоминая свое путешествие по Италии, Глинка, много лет спустя писал: «Частое обращение с второклассными, первоклассными певцами и певицами, любителями и любительницами пения практически познакомило меня с капризным и трудным искусством управлять голосом и ловко писать для него» [1]. Но самое направление своего творчества Глинка оценивает весьма сурово: «Все написанные мною в угождение жителей Милана пьесы, изданные весьма опрятно Giovanni Ricordi, убедили меня только в том, что я шел не своим путем, и что я искренно не мог быть итальянцем» [2].

Однако собственная оценка композитора все же слишком сурова — из трех написанных в Италии и на итальянский манер романсов лишь один — «Победитель» (слова Жуковского) действительно написан в духе героических полонезов в итальянских операх. Но даже романс на слова Романи «Желание», часто по традиции считаемый перепевом итальянских каватин, все-таки носит на себе отпечаток индивидуальной манеры Глинки. Вокальный стиль его очень близок к Беллини: так, например, рисунок исходной мелодической фразы (основного тематического элемента всего романса), как бы постепенно «отталкивающейся» от первого звука путем повторения его, нередко встречается у автора «Нормы». Но самое развитие мелодии и композиция романса гораздо индивидуальнее, чем в обычных итальянских каватинах, обычно весьма несложных по форме.

У Глинки даже развитие внутри куплета лишено схематизма: чудесная «светотень» одноименных мажора и минора (G-dur — g-moll) как будто подчеркивает основную музыкально-поэтическую идею романса — противопоставление желания и реальности.

Куплетная форма не мешает Глинке создать нарастание к концу, объединяющее всю композицию — третья строфа, очень сильно видоизмененная, начинается в другой тональности (B-dur), и поэтому мелодия звучит более напряженно и драматически. Но начавшись с иной, более высокой исходной точки, эта строфа вновь приходит к начальному образу. Так создает Глинка свободно развивающееся, драматическое произведение, взяв за основу обычный тип итальянской каватины.

И совсем уже по-своему, по-глинкински написал он замечательную баркаролу «Венецианская ночь», произведение не менее русское, чем итальянские пейзажи Сильвестра Щедрина. Сравнение с живописным пейзажем возникает здесь не случайно: именно зрительные образы вдохновили Глинку на создание этой «фантазии», одного из поэтичнейших его произведений.

О создании этой баркаролы сохранился красочный рассказ Ф. Толстого: «Однажды, засидевшись поздно вечером на балконе Albergo del Pazzo, любуясь громадным беломраморным собором, освещенным яркою луною, и вдыхая с наслаждением мягкий бархатный воздух (эпитеты эти принадлежат Глинке) осенней миланской ночи, мы разговорились о возможности выражения звуками различных душевных настроений.

Над головами нашими на прозрачно-голубом небе плыл яркий месяц, а под ногами скользили, шуршали шелковыми платьями и лепетали черноокие миланки.— Беспредельный свод небес и беломраморный собор, с целым полчищем изящных статуй, представляли, конечно, несравненно более грандиозное зрелище, чем скользящие у ног наших черноокие миланки, а между тем поэтические наши помыслы обратились к сим последним.

---

[1] М. И. Глинка. Литературное наследие, т. I, стр. 144.
[2] Там же, стр. 145.

«Хорошо было бы,— заговорил Михаил Иванович,— написать нечто вроде баркаролы на следующую тему: месяц пронизывает лучами небольшую комнату, ну хоть в уровень с нами (в третьем этаже). В глубине, на белоснежной постели, покоится молодая, красивая итальянка. Шелковистые, густые черные ее волосы разметались и покрывают плечи и грудь — но не совсем! (и Глинка подмигнул). Красавице не то, чтобы душно — а так себе, очинно приятно — и нега и страсть просвечивают у нее в каждой жилке... А, как ты думаешь? Ведь все это как есть можно выразить в музыке».

Я расхохотался! «Ну, конечно,— отвечал я,— и луну, и черные волосы, все это целиком можно изобразить звуками!».

«Не говори пустяков,— внушительно возразил М. И.,— черные волосы сами по себе; но вот душевное-то настроение, производимое подобным зрелищем — вот это-то, говорю я, целиком можно выразить музыкою».

Разговор на этом и окончился.

...Месяца два спустя после моего отъезда из Милана Глинка писал: «А помнишь ли наш разговор на балконе? Я стою на своем — и непременно передам звуками, если не самую картинку, то впечатление, производимое подобною обстановкою» [1].

Этот рассказ Толстого, при всем его «бытовизме», хорошо передает остроту восприятия Глинкой итальянского пейзажа.

Как большинство воплощенных в музыке зрительных образов, музыкальный пейзаж «Венецианской ночи» намеренно статичен (из стихотворения Козлова Глинка взял только строфы, рисующие место действия, отбросив самое действие). Мелодия сначала мерно переливается по трезвучию с секстой, не касаясь полутоновых тяготений, все время на фоне тонического органного пункта. Намеренно статична и форма первого периода: первое и второе предложения различаются лишь едва заметной деталью в каденции (в первом случае мелодия идет с f^2 на d^2, во втором — заканчивается на f^2). Этот образ чуть колышащейся волны — основной в романсе, он лишь слегка оживляется во второй части куплета, где дается отклонение в параллельный минор и появляется большая подвижность партии фортепиано, отрывающейся здесь от органного пункта. Но это только игра светотеней — контрастов здесь нет, и ничто не нарушает длящегося созерцания светлой весенней ночи.

Этот романс никак нельзя считать просто «перепевом» итальянских баркарол — индивидуальность Глинки сказалась в нем очень ярко.

Не лишним будет отметить, что романс Глинки связан с давным-давно «обрусевшими» баркаролами и сицилианами русских композиторов конца XVIII и начала XIX века, не менее, чем с итальянскими баркаролами.

Так на свой собственный лад пел Глинка о том, что он слышал и чем наслаждался в Италии.

* * *

Исследование романсов Глинки на слова Пушкина должно по праву занять основное место в главе о Глинке [2].

Оно затрагивает часть огромной и далеко еще не полностью раскрытой темы о значении творчества и художественного мировоззрения Пушкина для русской музыки. Теме «Пушкин и музыка» посвящен ряд

---

[1] Ф. Толстой. Воспоминания. «Русская старина», 1871, апрель.

[2] Вариант этой части главы о романсах Глинки опубликован в сборнике материалов и статей под редакцией Т. Н. Ливановой «М. И. Глинка» (М., 1950).

книг и статей, особенно многочисленных в юбилейные годы: 1899, 1937, 1949 [1].

Во всех этих работах едва ли не наибольшее внимание уделяется творчеству Глинки. Действительно, внутренняя близость Пушкина и Глинки, близость их художественного мировоззрения и самых основ стиля ясно ощутима не только для исследователя, но и для всякого чуткого читателя и слушателя.

Такие романсы Глинки, как «Я помню чудное мгновенье», «Где наша роза», «Я здесь, Инезилья», и в той или иной мере и все остальные пушкинские романсы, могут служить убедительным доказательством близости творческого метода композитора и поэта как в отношении самой философски-эстетической сущности, так и в отношении конкретного понимания художественной формы. И частный вопрос принимает поэтому более общее значение.

Белинский сказал однажды: «Пушкин принадлежит к вечноживущим и движущимся явлениям, не останавливающимся на той точке, на которой застала их смерть, но продолжающим развиваться в сознании общества. Каждая эпоха произносит о них свое суждение и как бы ни верно поняла она их, но всегда оставит следующей за нею эпохе сказать что-нибудь новое и более верное, и ни одна и никогда не выскажет всего...» [2].

Это относится и к композиторам, обращавшимся к творчеству Пушкина. Каждый из них знал и любил своего Пушкина, т. е. какую-либо одну его сторону. Пушкин Глинки — тоже не весь Пушкин, однако в немногочисленных своих обращениях к творчеству гениального современника Глинка почувствовал наиболее существенные, основополагающие его черты и нашел для них соответствующее музыкальное выражение.

Глинка глубже и вернее других современников Пушкина передал в своей музыке полноту и гармоничность жизнеощущения, свойственные его поэзии. Это утверждение осталось бы в силе, даже если бы Глинка не написал на слова Пушкина ничего, кроме романса «Я помню чудное мгновенье», где с такой силой выражено самое высокое и поэтическое представление о чувстве любви — источнике жизни и творчества.

В самом выборе стихотворений для романсов Глинка как будто остается в традиционных для своего времени пределах: испанские романсы, застольная и альбомная лирика. Но, как мы постараемся показать далее, в каждом из его романсов запечатлены живые образы действительности. Его музыка раскрывает все богатство содержания пушкинских стихов, всегда глубоких по мысли, предельно точных и ясных.

В ряде поэтических и критических высказываний Пушкин утверждал значение мысли в искусстве. Один из известнейших примеров — критические замечания на статью Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии».

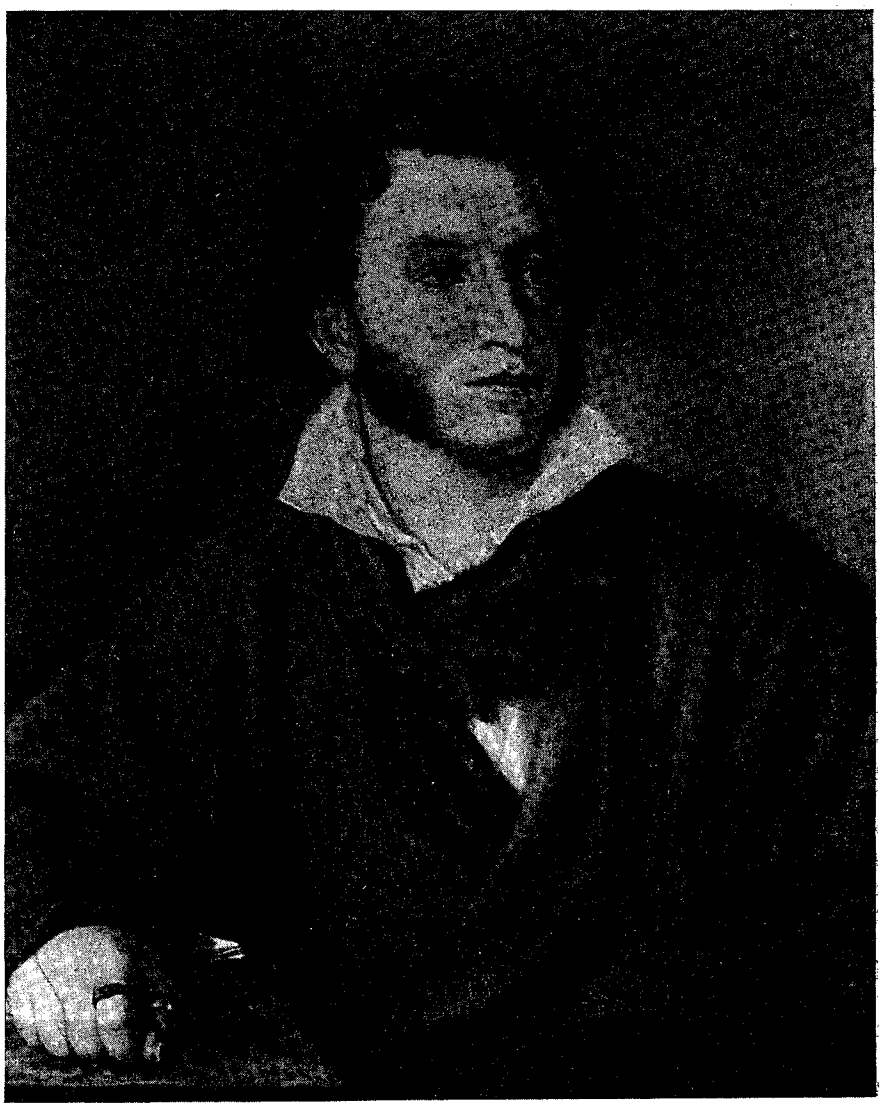
«Критик смешивает вдохновение с восторгом.

Нет; решительно нет: *восторг* исключает *спокойствие,* необходимое условие *прекрасного.* Восторг не предполагает силы ума, располагающей частей в их отношении к целому. Восторг непродолжителен, непостоянен,

---

[1] Важнейшие из этих работ: М. Иванов. Пушкин в музыке. СПб., 1899; С. Булич. Пушкин и русская музыка. СПб., 1900; ряд статей в сборнике «Орфей» 1922 г., среди них статьи Иг. Глебова: «У истоков жизни. Памяти Пушкина» и «Стихотворения в современной русской музыке. Романсы Метнера на стихотворения Пушкина». В 1937 г. появляется ряд статей в журнале «Советская музыка» (назовем две статьи В. Яковлева: «Пушкин и музыка» и «Пушкин и русский оперный театр»). В том же году выходит книга И. Эйгеса «Музыка в жизни и творчестве Пушкина». Юбилейная дата 1949 г. отмечена выходом книг: А. Глумов. Музыкальный мир Пушкина (М., 1950); В. Яковлев. Пушкин и музыка (М., 1949); Е. Берлянд-Черная. Пушкин и Чайковский (М., 1950); С. Шлифштейн. Пушкин и Глинка (М., 1950).

[2] В. Г. Белинский. Русская литература в 1841 году. Собр. соч. в трех томах, т. II. М., 1948, стр. 158.



А. С. ПУШКИН

следственно, не в силе произвесть истинное великое совершенство (без которого нет лирической поэзии)»[1].

Сила ума, расположение частей в их отношении к целому, спокойствие как необходимое условие прекрасного — все эти понятия связаны с эстетикой классицизма, лучшие стороны которого были усвоены и развиты Пушкиным. О пропорциональности частей, о значении общего плана Пушкин говорит не однажды в своих статьях и критических заметках: «Истинный вкус состоит не в безотчетном отвержении такого-то слова, такого-то оборота, но в чувстве соразмерности и сообразности...»[2].

Примеры можно было бы умножить, но и приведенные достаточно характерны.

Глинка в немногих своих эстетических высказываниях оказывается в этом отношении единомышленником Пушкина. Так, его эстетические афоризмы в письме к В. Н. Кашперову чуть ли не буквально совпадают с цитированными выше мыслями Пушкина:

«Все искусства, а следственно и музыка, требуют:

1. *Чувства* (L'art c'est le sentiment) — это получается от вдохновения свыше.

2. *Формы. Forme* значит *красота*, то-есть соразмерность частей для составления *стройного* целого.

Чувство зиждет — дает основную идею; *форма* — облекает идею в приличную, *подходящую* ризу.

Условные формы, как каноны, фуги, вальсы, кадрили и пр., все имеют *историческую* основу.

Чувство и форма — это душа и тело. Первое — дар высшей благодати, второе приобретается трудом...»[3].

Требование соразмерности частей как одного из важнейших условий красоты художественного произведения совершенно совпадает с пушкинским художественным идеалом. Именно в таком классическом понимании красоты композитор и поэт оказываются наиболее близкими друг другу. Не случайно Асафьев говорит, что Глинка был «классик по всему складу своей мысли, лишь соблазненный и восхищенный артистической культурой чувства — романтизмом, культурой, не искоренившей в нем, однако, ни ощущения меры в форме, ни мудрого отбора средств выражения...»[4] Это подтверждают многие романсы Глинки: беря романтические сюжеты, отдавая дань «культуре чувства», Глинка все же остается верным принципам, формулированным им впоследствии в письме к Кашперову как логический вывод из собственного творческого опыта.

Естественно предположить, что Глинку, с его исключительным, идеальным чувством формы, должна была особенно привлекать поэзия Пушкина, где эмоциональное и логическое начала слиты в таком неповторимом единстве. Но Глинка обращался не только к Пушкину, а и к поэтам других направлений, в том числе и к второстепенным и просто к любителям.

Однако во всех своих романсах Глинка всегда остается верным пушкинской эстетике, где лирика всегда в равной мере захватывает и силой чувств, и прекрасной ясностью мысли.

Мы видели на примере романсов на стихи Жуковского, как Глинка «вводит в берега» романтическую стихию его лирики, подчиняя ее пушкинскому эстетическому принципу «соразмерности и сообразности».

Развивая основной музыкальный образ по музыкальным законам, не

---

[1] А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в 10 томах, т. VII, стр. 41.
[2] Там же, стр. 53.
[3] М. И. Глинка. Литературное наследие, т. II. Л., 1953, стр. 602—603.
[4] Б. В. Асафьев. Избр. труды, т. I. М., 1952, стр. 137.

зависящим от отдельных деталей текста, Глинка находит в музыке эквивалент законам поэтической формы. Весьма примечательно, какие именно элементы стиха отражены в музыке Глинки: не детали сюжетного развития, не поэтические метафоры (как это часто бывает, например, у Даргомыжского), а прежде всего элементы «музыкальные»: общая композиция, деление на строфы, внутренняя композиция каждой строфы, поэтический метр и смена его. Передавая интонацию поэтической речи, Глинка стремится прежде всего уловить интонационный тип, найти закон, управляющий интонацией, а затем уже обращается к отдельным частностям.

Конечно, в романсах на слова Пушкина эти черты творчества Глинки должны выступить еще яснее и определеннее. Но при этом каждый романс неповторим и индивидуален так же, как и самый поэтический образ, вызвавший его к жизни.

Первое обращение Глинки к поэзии Пушкина было знаменательно: это была подлинная творческая «встреча» двух гениальных художников, результатом которой явилось известнейшее стихотворение Пушкина «Не пой, красавица, при мне» и романс Глинки на эти слова. Творческим импульсом для создания обоих произведений была народная грузинская мелодия, сообщенная Глинке А. С. Грибоедовым [1]. В «Записках» Глинки этот эпизод описан следующим образом: «Провел около целого дня с Грибоедовым (автором комедии *«Горе от ума»*). Он был очень хороший музыкант и сообщил мне тему грузинской песни, на которую вскоре потом А. С. Пушкин написал романс *«Не пой, волшебница, при мне»*» [2].

В рукописной тетради Глинки к этому романсу сделан следующий комментарий: «Известные уже давно слова сей песни написаны А. С. Пушкиным под мелодию, которую он случайно услышал».

Глинка в своем романсе, вероятно, несколько видоизменил народную мелодию, приспособив ее к стихам Пушкина. По сравнению с записью Аракишвили она несколько проще (хотя, возможно, это два различных варианта), некоторые детали, как, например, октавный ход в заключении, вообще не свойственны грузинской песне. Но эта деталь чрезвычайно выразительна: появляясь на словах «берег дальний», эта интонация подобна жесту, указывающему вдаль.

В обработке самой мелодии нет никаких заметных «ориентализмов» (на этом основании Ц. Кюи считал, что в песне вообще нет ничего грузинского), лишь некоторые детали, главным образом ритмические (например, в миниатюрных интерлюдиях), придают песне восточный колорит.

В песне использованы лишь две строфы стихотворения Пушкина, так как третья строфа и обрамляющее повторение были добавлены Пушкиным впоследствии, уже после сочинения Глинкой его «Грузинской песни». Но, публикуя в 1831 г. свой романс, Глинка не стал изменять его текст и, вероятно, не случайно. Третья строфа, где сталкиваются старое и новое чувство, была наиболее сложной психологически:

Я призрак милый, роковой,
Тебя увидев, забываю,
Но ты поешь, и предо мной
Его я вновь воображаю.

Стихотворение Пушкина в окончательной его редакции уже не вмещалось в рамки бесхитростной народной мелодии, послужившей импульсом к его созданию. Вероятно, поэтому Глинка и сохранил первую редакцию в тексте своего романса.

---

[1] Один из вариантов этой мелодии в записи Д. И. Аракишвили приводится в книге И. Р. Эйгеса «Музыка в жизни и творчестве Пушкина» (Музгиз, 1937).

[2] М. И. Глинка. Литературное наследие, т. I, стр. 110.

«Грузинская песня» — это первое и далеко не самое совершенное произведение Глинки на слова своего гениального современника. Все же и она достаточно характерна для отношения Глинки к творчеству Пушкина: при всей простоте и скупости средств ее отличает очень большая вдумчивость, чуткость, верный поэтический слух.

Остальные пушкинские романсы относятся к зрелому периоду творчества композитора. Все они написаны в период от 1834 до 1849 г., и некоторые романсы отделены друг от друга большим промежутком времени: так, романс «Я помню чудное мгновенье» написан в 1840 г., а следующий пушкинский романс — «Заздравный кубок» в 1848 г.

В большинстве романсов Глинка обращается либо к ранней, лицейской, лирике Пушкина, либо к стихотворениям, в той или иной степени продолжающим линию этой юношеской лирики. К таким романсам принадлежат: «Где наша роза», «В крови горит огонь желанья», «Заздравный кубок» и в какой-то степени «Адель» и «Мери». Все они посвящены культу дружбы, любви и вина, воспеванию молодости и наслаждения жизнью.

В первой главе мы уже говорили о значении, которое имела в те годы эпикурейская и анакреонтическая лирика, о том, как темы дружбы и веселья переплетались с темой вольности. Конечно, это в полной мере относится к творчеству Пушкина. Это отмечает в своем исследовании Д. Благой, говоря о молодости поэта: «...культ земных чувственных наслаждений — Вакха и Киприды, был не только проявлением избытка молодости, кипящих жизненных сил, но и своеобразной формой протеста против тех настроений ханжества и мистицизма, которые не только охватили круги высшего придворного общества во главе с самим царем, Александром I, но и определяли собой реакционную, внешнюю и внутреннюю правительственную политику конца 10-х — первой половины 20-х годов» [1].

Идейное содержание «эпикурейской» лирики Пушкина нашло наиболее полное выражение в гениальной и в значительной мере программной для всего его творчества «Вакхической песне»:

Подымем стаканы, содвинем их разом!
Да здравствуют музы, да здравствует разум!

Углубление идейного содержания эпикурейской лирики в той или иной мере характерно и для других застольных песен Пушкина, в том числе и для тех, которые положил на музыку Глинка.

Среди группы «эпикурейских» романсов Глинки на слова Пушкина следует особо выделить маленький шедевр «Где наша роза», являющийся великолепным художественным выражением жизненной философии Пушкина и Глинки.

Образы этого стихотворения — свежий цветок, расцветающий на смену увядшему — выражают очень характерную для Пушкина идею бессмертия жизни и красоты.

Поэтическая мысль в этом стихотворении Пушкина подчинена в своем развитии строгим логическим законам; анализ композиции обнаруживает ее удивительную стройность.

Первое четверостишие дает основной тезис стихотворения: образ увядшей розы как будто говорит о бренности всего земного. Но дальнейшее рассуждение опровергает это. Рассуждение это выражено в цепи синтаксически параллельных звеньев, захватывающей второе четверостишие и половину третьего:

Не говори:
«Так вянет младость!»

[1] Д. Д. Благой. Творческий путь Пушкина. М.—Л., 1950, стр. 153.

Не говори:
«Вот жизни радость!»
Цветку скажи:
«Прости, жалею!»

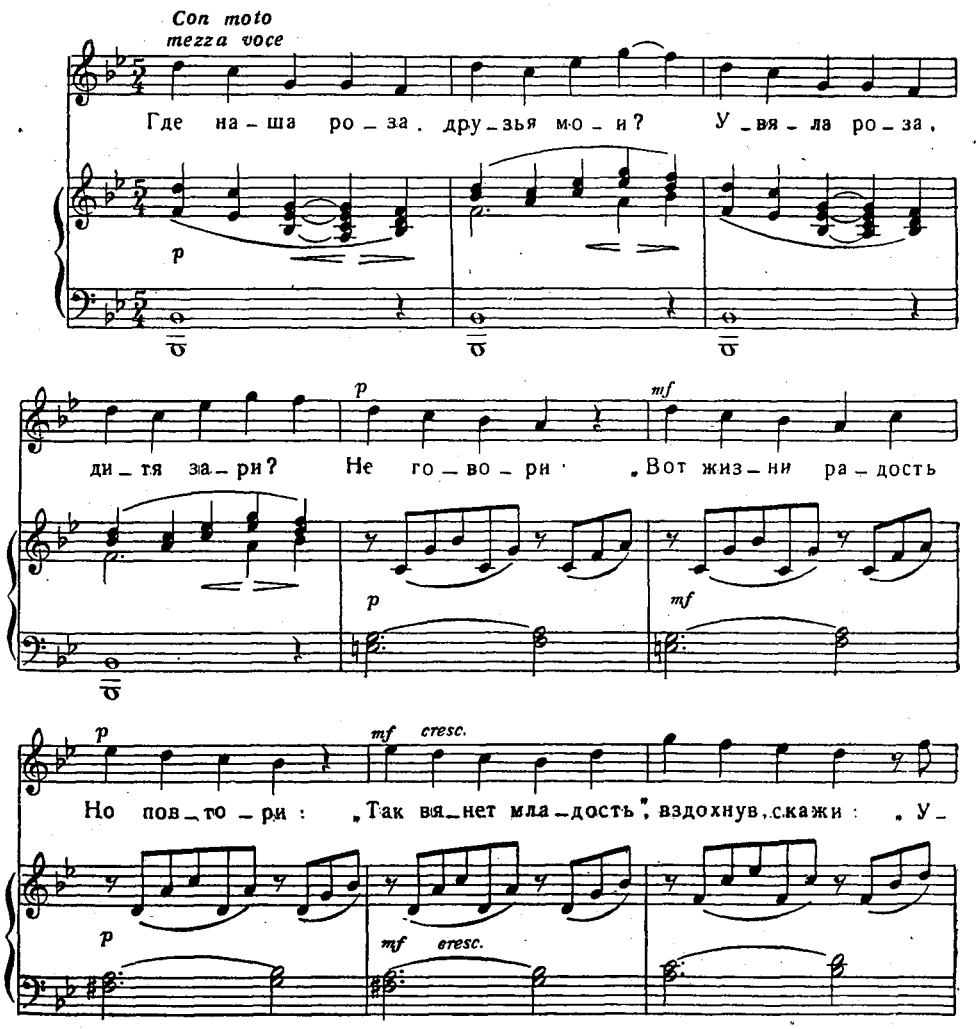
Последние два стиха:

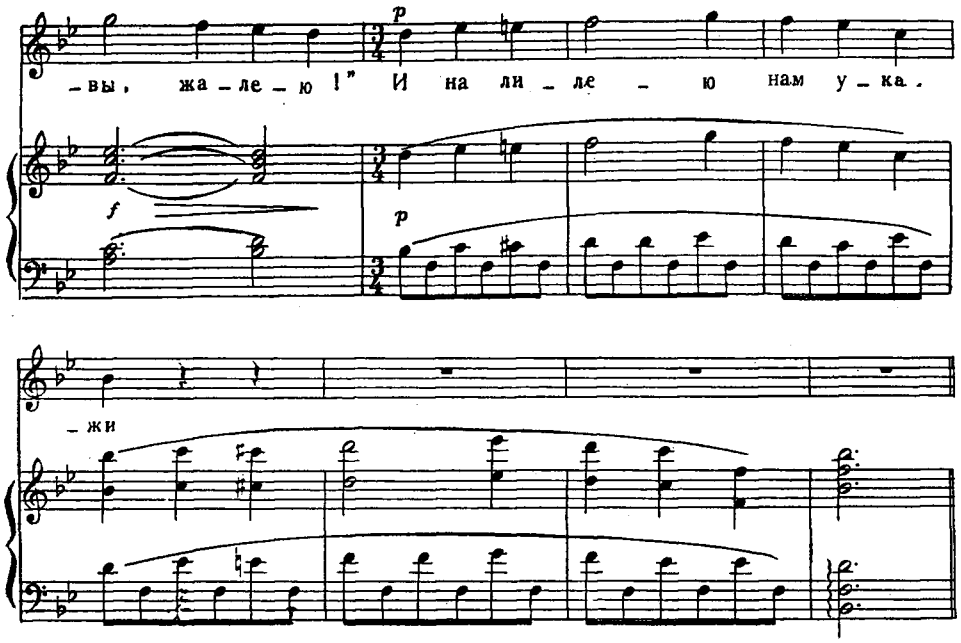
И на лилею
Нам укажи

являются итогом всего стихотворения.

Здесь возникает новый образ — лилея, расцветшая на смену увядшей розе, символ вечной смены мертвого живым, символ бессмертия красоты. Значительность этого нового образа композиционно подчеркнута изменением порядка чередования рифм: вместо перекрестных рифм — опоясывающие. (Этим создается и особая завершенность стихотворения.)

Внутреннее членение музыки романса в точности совпадает с членением поэтической композиции, а характер музыки определяется значением каждого раздела в общей композиции.





Первые четыре стиха даны в музыке наиболее статично, на тоническом органном пункте. Далее движение оживляется, следует модулирующая секвенция, каждое звено которой в точности совпадает со звеньями цепи синтаксических параллелизмов (не говори — не говори — цветку скажи) [1]. Музыкальная кульминация (подчеркнутая forte, tenuto, выдержанными аккордами в партии фортепиано) приходится на слова «Прости, жалею!» — прощание с увядшей розой — символом уходящего прошлого.

Заключительное двустишие, о значении которого говорилось выше, отмечено новой сменой фактуры. Итоговый, утверждающий его характер подчеркивается сменой пятидольного метра на более определенный трехдольный.

Этот романс обнаруживает исключительную чуткость Глинки не только к поэтической композиции, но и к интонационной стороне стиха. Восходящая секвенция в 5—10 тактах бесспорно продиктована ясно слышимым повышением интонации с каждым новым, параллельным двустишием.

Романс «Где наша роза» можно было бы назвать музыкально-поэтическим афоризмом. Ни в одном другом романсе не проявились с такой силой «пушкинские» черты таланта Глинки, как они проявились здесь уже в самом выборе текста, где логическая ясность мысли становится одним из сильнейших средств художественного воздействия. И Глинка подчеркивает своей музыкой именно эти черты [2].

Другие «эпикурейские» романсы Глинки проще, традиционнее, они теснее связаны с обычными, распространенными в эпоху Глинки жанрами

[1] Я намеренно оставляю в стороне вопрос о неточности текста в этом романсе. Глинка либо имел под рукою ошибочно напечатанный текст, либо писал по памяти. Композиция от этого не изменилась.

[2] В альбоме талантливой певицы-любительницы П. А. Бартеневой, хранящемся в Рукописном отделе Ленинградской публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина, находится этот романс, вписанный рукой самого композитора. Он представляет собой вариант, довольно сильно отличающийся от общеизвестного.

Романс начинается небольшим вступлением, повторяющим мелодию начальных тактов, бас написан с паузами, а на слове «увы» в партии голоса поставлен бемоль, очень заметно меняющий характер этого восклицания.

вокальной лирики. Это — две застольные песни — «Заздравный кубок» и «Мери» и романс-серенада «В крови горит огонь желанья». К этой же группе произведений можно отнести и романс «Адель».

В первых трех романсах нет такого абсолютного слияния музыки и поэзии во всех деталях, которое так поражает в романсе «Где наша роза». Поэтический образ определяет здесь выбор музыкального жанра и общий характер музыки, во всех трех произведениях очень эмоциональной, приподнятой, радостной.

«Кубок» и «Мери», написанные Глинкой уже в поздний период творчества (1848—1849), относятся к самым молодым солнечным и жизнерадостным произведениям композитора. В музыкальной трактовке этих стихотворных заздравных тостов как нельзя лучше ощущается общительность творчества Глинки. Застольную песню певца как будто подхватывает хор пирующих — так мощно, так ликующе звучит кода «Кубка» и фортепианные вступление и заключение в романсе «Мери».

Отсюда — от общего тона этих застольных песен и та выразительная роль, которая принадлежит в них ритму, очень активному и динамическому.

Песня «Заздравный кубок» интересна по своей композиции. Четырем строфам стихотворения соответствуют четыре раздела, тематическое и тональное соотношение которых таково:

A	—	B	—	C	—	A
(As-dur)		(Es-dur)		(E-dur)		(As-dur)

Законченность каждой строфы подчеркивается повторением двух последних стихов ее.

Каждый раздел достаточно самостоятелен тематически, во всяком случае начало новой строфы всегда резко отделено от предыдущего изложения сменой фактуры и, что особенно важно, тональности. Но концы всех четырех строф сходны: повторяющаяся заключительная фраза и следующий за ней фортепианный риторнель, в котором как будто слышится звон сдвигаемых кубков, образуют музыкальный рефрен, не связанный с повторениями текста. Таким образом подчеркивается песенное деление на строфы и стремление к ликующему рефрену.

Романс «Мери», где, как и в «Кубке», очень четко выдержан тип застольной песни, является примером необычайно тонкой, психологически выразительной декламации. Здесь и восклицательные интонации заздравного тоста, и полные влюбленной нежности, мягкие, «застенчивые» фразы. Интересно, что в этом романсе Глинка проявляет чуткость даже к таким частным элементам стиха, как рифма.

Рифма в этом стихотворении имеет очень важное значение. Три строфы-пятистишия написаны всего на две рифмы (Мери — моей); это настойчивое повторение является одним из признаков песенности стиха.

Глинка, обычно не склонный подчеркивать поэтические рифмы сходными музыкальными оборотами, в данном случае изменяет этому обыкновению. Все рифмы на «Мери» интонационно близки: это обычно ход на терцию вниз (в восьми случаях) или же ход вниз на какой-либо иной интервал (в четырех случаях) и лишь в одном случае ход на кварту вверх (на словах «ни тоски, ни потери»).

Столь подчеркнутое повторение одной и той же мелодической каденции, конечно, не может быть случайным: оно вызвано нарочитым проведением повторяющегося созвучия в самом тексте. Вообще же «музыкальные рифмы» используются Глинкой довольно редко — интересным примером

подобных тематических связей может служить романс «Я помню чудное мгновенье».

В романсе «В крови горит огонь желанья» музыкально-поэтические связи совсем иного типа. Выбор музыкального жанра (серенада) здесь обусловлен прежде всего содержанием стихотворения. Глинка не конкретизирует в музыке восточный оттенок этого «отрывка из Песни песней», как это сделал Даргомыжский в романсе на тот же текст. Он находит обобщенный музыкальный образ, стремительную «летящую» мелодию, великолепно передающую эмоцию стихотворения — любовный порыв, волнение.

Обобщенность этой мелодии дает возможность, изменив характер исполнения, выразить в музыке очень различные оттенки чувства — и страсть, и нежность [1].

В романсе «Адель» тема наслаждения жизнью находит новую шутливую, немного ироническую трактовку. Глинка очень тонко дает почувствовать, что призывы «младые лета отдать любви» обращены к совсем юной девушке-подростку. Отсюда нарочитая простота, «детскость» этой музыки, отсюда и основной музыкальный образ романса, данный в фортепианном вступлении и связанный со словами

Хариты, Лель
Тебя венчали
И колыбель
Твою качали.

Этот образ — колыбельное покачивание слышится и в фортепианном заключении романса, и в конечном счете не он ли определяет и характерную равномерность повторения ритмических формул (в какой-то мере связанную и с танцевальностью — Tempo di Polka)?

Особое звено в цепи пушкинских романсов Глинки составляют его два испанских романса: «Я здесь, Инезилья» и «Ночной зефир».

Образы Испании занимали видное место в творчестве русских поэтов и композиторов первой половины XIX века. В русскую музыку образы Испании вошли через поэзию Пушкина, испанские стихотворения которого привлекли внимание многих композиторов [2].

Но у Глинки (как и у самого Пушкина) образы Испании были не столько выражением романтического стремления в «прекрасное далеко», сколько реалистическими картинками живой жизни, поэтому трактовка их в музыке так отличается от модных в то время «испанских романсов» и даже от романсов Есаулова и Верстовского, поэтому здесь так сильно стремление к драматизации и музыкальной живописи.

Романс «Я здесь, Инезилья» был первым обращением Глинки к испанской теме (1834). Впоследствии это нашло продолжение в романсах «Ночной зефир», «О дева чудная моя» и фантазии «Стой, мой верный бурый конь».

---

[1] Разница в экспрессии двух куплетов этого романса особенно поражала слушателей в исполнении самого Глинки. Серов, очарованный прелестью этой маленькой «музыкальной жемчужины», приводит интересные слова композитора, относящиеся к исполнению этой песни:

«Дело, барин, очень простое само по себе; в музыке, особенно вокальной, ресурсы выразительности бесконечны. Одно и то же слово можно произнести на тысячу ладов, не переменяя даже интонации, ноты в голосе, а переменяя только акцент, придавая устам то улыбку, то серьезное суровое выражение. Учителя пения обыкновенно не обращают на это никакого внимания, но истинные певцы, довольно редкие, всегда хорошо знают все эти ресурсы» (А. Серов. Избр. статьи, т. I, стр. 136).

[2] При жизни Пушкина музыку на стихотворение «Ночной зефир» написали, кроме Глинки, Верстовский, Есаулов, Н. С. Титов.

Самой существенной и интересной чертой романса «Я здесь, Инезилья» является стремление к драматизации песенной формы. Стихотворение Пушкина как бы превращено Глинкой в миниатюрную испанскую драму «плаща и шпаги», так акцентированы в нем элементы действия.

Первая и третья части представляют собой как бы жанровый «фон» маленькой драмы: это традиционная серенада, которую герой поет под окном красавицы еще не совсем «всерьез», не выражая собственного, личного чувства. Острый, танцевально-серенадный ритм является здесь основным средством выразительности, ему подчинено и развитие мелодии, и декламация текста.

В средней части, там, где в герое просыпаются чувства любви и ревности, характер музыки заметно меняется: от серенады остается лишь «гитарный» аккомпанемент. Мелодия средней части утрачивает свою танцевальную периодичность [1], она разорвана паузами, вопросительными и восклицательными интонациями. Особенно выразительно противопоставление ласковой, вкрадчивой мольбы на словах

Шелковые петли
К окошку привесь....

и нетерпеливого, почти гневного выкрика

Что медлишь? Уж нет ли
Соперника здесь?

Так, в традиционных рамках испанского романса-серенады Глинка создает целую сценку, полную живого движения, смены противоречивых чувств. Иной раз кажется, что музыка передает здесь не только характер речи героя, но даже самые его жесты — так выразительна игра пауз в средней части.

Эта тенденция к драматизации песенной формы была продолжена и самим Глинкой, и его современниками (напомним испанскую серенаду-сценку Даргомыжского «Оделась туманами Сиерра-Невада»). У Глинки линия, начатая «Инезильей», продолжается в болеро «О, дева чудная моя» и особенно в фантазии «Стой, мой верный бурный конь». В них та же тема — драма любви и ревности, тот же круг музыкально-поэтических образов, то же тяготение к «сценической» трактовке романса.

Романс «Ночной зефир», имеющий сходную композицию с «Инезильей» (трехчастная форма с повторением середины и репризы) относится все же к иному типу. Это скорее романс-картинка, чем романс-сценка, так много места занимает здесь живописный элемент. Глинка верно почувствовал особенности этого стихотворения, которому Белинский посвятил следующие, полные восхищения строки:

«Что это такое? волшебная картина, фантастическое видение или музыкальный аккорд, раздавшийся с вышины и пролетевший над утомленной негой и желанием головою обольстительной испанки?.. Звуки серенады, раздавшиеся в таинственном, прозрачном мраке роскошной, сладострастной ночи юга, звуки серенады, полной томления и страсти, которую лениво слушает прекрасная испанка, небрежно опершись на балкон и жадно впивая в себя ароматический воздух упоительной ночи?.. В гармонической музыке этих дивных стихов не слышно ли, как переливается эфир, струимый движением ветерка, как плещут серебряные волны бегущего Гвадалквивира?.. Что это — поэзия, живопись, музыка? Или то, и другое, и третье, слившиеся в одно, где картина говорит звуками, звуки

[1] Периодичность этого романса весьма оригинальна, первая часть его (начало) строится семитактными фразами 4 + 3.

образуют картину, а слова блещут красками, вьются образами, звучат гармониею и выражают разумную речь?» [1].

Действительно, в этом произведении выявлено и музыкальное начало — в том, имеющем чисто музыкальный смысл повторений первого куплета, которое Белинский назвал «руладой — голосом без слов, который сильнее всяких слов». Но эта же «рулада» является и живописно-описательным моментом — пейзажем, на фоне которого мы видим певца и его прекрасную слушательницу.

Композиция романса Глинки очень точно отражает поэтическую композицию. Обрамляющие части являются как бы «фоном», пейзажем, изображающим бегущую реку. Средняя часть — серенада у балкона красавицы. Эти два образа очень резко противопоставлены и тонально (F-dur, A-dur), и тематически. Новый музыкальный образ сразу «перестраивает» все средства выразительности. Меняется характер вокальной партии — в первой части романса декламация подчеркивает четкость резко-цезурованного ямба

Ночной / зефир
Струит / эфир...

во второй — легкий ритм хорея подчинен музыкальному ритму. Глинка здесь так же свободно «играет» поэтическим метром, как и в «серенадной» части романса «Я здесь, Инезилья». Но серенада здесь дана иначе: объективнее, она звучит как бы со стороны, не переходя, как в «Инезилье», в прямую речь героя.

Так по-разному трактует Глинка два испанских стихотворения Пушкина.

Синтезом самых прекрасных черт лирики Глинки является его романс «Я помню чудное мгновенье», музыка которого идеально сливается со словом. Стихотворение Пушкина, выбранное Глинкой, принадлежит к драгоценнейшим сокровищам лирической поэзии. В пределах обычного, на первый взгляд, лирического сюжета нашло выражение и высокое поэтическое представление о чувстве любви, как источнике творческого вдохновения, и конфликт между порывами человека к счастью и красоте жизни и самой жизнью, в которой он обречен был прозябать

Без божества, без вдохновенья,
Без слез, без жизни, без любви.

Этот конфликт был типическим для того времени. И все же, в заключении стихотворения, наперекор мятежным порывам бурь звучит ликующий дифирамб жизни и вдохновенью.

Все высказанное Пушкиным в этом прекрасном стихотворении было пережито и перечувствовано Глинкой. Может быть поэтому ни в одном другом романсе Глинки нет столь гармонического выражения художественной идеи, такого удивительного соединения непосредственности чувства и предельно-высокого мастерства. Это одно из тех произведений, в которых, по словам Белинского, «нет границы между идеей и формой, но и та, и другая являются целым и единым органическим созданием» [2].

Музыкальная композиция здесь является тончайшим отражением композиции поэтической. Стихотворение Пушкина, сохраняя всю прелесть и очарование непосредственного высказывания чувства, отличается исключительной стройностью и законченностью.

---

[1] В. Г. Белинский. Разделение поэзии на роды и виды. Собр. соч. в трех томах, т. II, стр. 10.

[2] В. Г. Белинский. Статьи о Пушкине, статья 5-я. Собр. соч. в трех томах, т. III. стр. 378.

В основе композиции его лежит трехчастная симметрия: в первом его восьмистишии говорится о первой встрече, о коротком и «чудном мгновении», осветившем собой «тревоги шумной суеты». Во втором разделе этот светлый образ исчезает, стирается.

И в третьей, последней части говорится о новой встрече. Здесь вновь повторены слова, уже сказанные о первом свидании:

И вот опять явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты.

Но повторены и образы средней части — уже в другом, противоположцезурованного ямба

И божество, и вдохновенье,
И жизнь, и слезы, и любовь.

Таковы общие контуры поэтической композиции. Ритмическая структура, инструментовка стиха подчеркивают эмоциональные его контрасты. Достаточно, например, сравнить легкий, богатый «ускорениями» ямб первой и третьей строфы с тяжелым «рубленым», почти переходящим в спондей, ямбом средней:

Шли годы. Бурь порыв мятежный...

Глинка в своем романсе, по выражению Серова, «следит за каждою мыслью поэта» [1]. Но и не только за самою мыслью, а за тончайшей игрой ритма, звучания, за всем тем, что в подлинно поэтическом произведении неотделимо от мысли.

Плавно льющаяся мелодия первой части является замечательным образцом глинкинской лирической кантилены. Ее музыкальная самостоятельность и законченность как будто бы указывают на обобщенный подход к тексту. Не конкретизируя частностей, музыка рисует пленительный образ «гения чистой красоты». Но при внимательном анализе видно, что музыкальный ритм является точнейшей «записью» ритма поэтического, передавая все его частности, а не только «ритмический тип», что мелодия не безразлична и к отдельным образам — метафорам текста. Так на словах «как мимолетное виденье» мелодия выразительнейшим образом освобождается от власти метра, становится совсем легкой и воздушной.

Здесь, как и в романсе «Мери», Глинка подчеркивает поэтические рифмы сходными мелодическими каденциями.

Л. А. Мазель в своей книге о мелодии дает очень интересный анализ мелодии этого романса, отмечая в нем синтез особенностей гомофонной инструментальной мелодики и принципов русской народной песенности [2]. Но намеренно не затрагивая произнесения Глинкой пушкинского стиха, исследователь подчас вынужден прибегать к усложненным объяснениям мелодических закономерностей, минуя очень простые.

Так, говоря о том, что пятая фраза мелодии является усиленным вариантом четвертой, с нашей точки зрения, нельзя было не упомянуть, что она повторяет и слова четвертой фразы, повторяет заключительную фразу строфы. А именно в заключительной фразе говорится о том «гении чистой красоты», к которому и обращено все стихотворение.

Отсюда естественно возникает и значительность повторения этой фразы в музыке. С другой стороны, трактовка пятой фразы, как «ответно-симметричной» по отношению к первой, представляется нам надуманной.

Музыкальный образ первой части романса сосредоточен в мелодии, легкие арфообразные фигурации фортепиано лишь поддерживают голос.

[1] А. Серов. Избр. статьи, т. I, стр. 136.
[2] Л. Мазель. О мелодии. М., 1952, стр. 241—242.

В средней части («Шли годы») резко меняется и характер вокальной партии и соотношение ее с партией фортепиано. Пленительное bel canto сменяется вокальной декламацией, четко скандирующей текст, партия фортепиано приобретает взволнованный, тревожный характер (тиратты в басу, репетиции аккордов).

Весь звуковой образ получает более определенный, материальный характер: «мимолетное виденье» исчезло, приблизилась суровая действительность... Начало второго раздела и тонально резко отделено от всего предыдущего: после каденции в C-dur сдвиг в As-dur.

Второе четверостишие второй строфы («В глуши, во мраке заточенья») Глинкой трактовано как развернутый предъикт к репризе. Музыкальный образ здесь как бы является реализацией слов: «Тянулись тихо дни мои...» Это — медленный, затрудненный, тормозящийся синкопами в партии фортепиано подъем к кульминации. Отметим также некоторую гармоническую жесткость: ряд предъемов в вокальной партии, образующих секунды с партией фортепиано.

Кульминация, подготовляющая репризу, приходится на очень важные в логическом и композиционном отношении слова («Без слез, без жизни, без любви...») — на конец двустишия, логически связанного с заключением и смысловым итогом всего стихотворения («...и жизнь, и слезы, и любовь»). И в стихе, и в музыке как бы подготовляются эти заключительные строки.

Глинка вообще избегает частных и тем более случайных кульминаций, пользуясь мелодическими вершинами экономно и с большим расчетом. Романс «Я помню чудное мгновенье» наглядно иллюстрирует это: кульминация отмечает здесь логический центр всей композиции.

Реприза и кода романса не являются простым возвращением к начальному образу. Здесь звучит уже не лирическое воспоминание о прошлом, а живая радость настоящего. Это продиктовано не только содержанием стиха, но и самой его интонацией: все учащающимися повторениями союза «и», передающими взволнованность речи:

И сердце бьется в упоеньи,
И для него воскресли вновь
И божество, и вдохновенье,
И жизнь, и слезы, и любовь.

Изменения, которые вносит Глинка в музыку репризы, не очень велики, но очень выразительны. Это, прежде всего, изменение оттенка исполнения (а в романсах Глинки это подчас играет решающую роль): spianato e dolce — con passione и несколько бо́льшая гармоническая подвижность. Этих легких штрихов оказывается достаточно, чтобы естественно привести к ликующей коде с ее учащенным трепетом фортепианной партии и яркой, на полном дыхании звучащей кульминации.

Кульминация коды по высоте абсолютно равна кульминации предъикта (f^2), но звучит она совсем по-иному: кульминация предъикта достигалась медленно и трудно, кульминация коды — легко и свободно. Выразителен и спад после кульминации: общая нисходящая линия состоит из ряда восходящих мотивов, как будто мелодия «не хочет» спускаться и затухать. Лишь одна, почти незаметная тень положена среди этих сверкающих бликов: хроматический ход на слове «слезы» (тот же прием музыкальной реализации отдельного образа, что на словах «мимолетное виденье»).

Таков этот романс — с его чудесной гармонией целого, с тонким блеском каждой отдельной грани. Как вся поэзия Пушкина, как вся музыка Глинки, он принадлежит (напомним еще раз слова Белинского) к «вечно

живущим и движущимся явлениям», вечно радующим и зовущим к творчеству.

* * *

Роль своеобразного «интермеццо» среди романсов зрелого периода выполняют две песни на слова украинского поэта В. Забеллы, с которым Глинка познакомился на Украине в 1838 г.

По своему стилю, подчеркнуто-песенному, эти произведения являются как бы возвращением к традициям ранних песен на слова Дельвига, но на иной национальной — украинской основе. Однако, несмотря на столь же (если не более) простую форму, украинские песни Глинки свидетельствуют о гораздо более высоком уровне мастерства.

Особенно хороша песня «Гуде витер». Ее мелодия состоит из нескольких несложных интонаций, повторяющихся точно или варьированно, но при этом отличается удивительной широтой и гибкостью развертывания, плавной устремленностью к кульминации. Выразителен и самый интонационный материал: особенно ниспадающие «интонации вздоха».

Глинка настолько тонко уловил в этой песне особенности украинской мелодики, что еще его современники спорили о том, принадлежит ли эта мелодия композитору или заимствована из народной песни. Популярность ее на Украине (также как и песни «Не щебечи, соловейко») была очень велика и остается такой до нашего времени.

* * *

Пушкинские романсы Глинки полнее всего раскрывают творческий метод композитора, типический для него круг тем и образов, его отношение к стиху, его «артистический интеллектуализм» (пользуясь выражением Б. В. Асафьева). Но пушкинские романсы — это сравнительно небольшая часть лирики Глинки. И нельзя забывать, что очень много романсов написано на слова второстепенных поэтов или поэтов-любителей (обстоятельство, которое нередко ставилось Глинке в упрек). Однако эта часть лирики Глинки также заслуживает внимательного рассмотрения. Они должны занять свое место и в тех разделах исследования, которые специально посвящаются проблеме связи музыки и текста.

Три имени занимают главное место в списке поэтов, стихи которых Глинка положил на музыку: Пушкин, Жуковский, Кукольник. Так Нестор Кукольник, весьма посредственный стихотворец, оказывается в одном ряду с величайшим русским поэтом Пушкиным и его «побежденным учителем» — Жуковским.

В дружбе Глинки и Кукольника обычно и неслучайно подчеркиваются отрицательные стороны. Действительно, в «богемности» братьев Кукольников и их окружения было много отталкивающих сторон. Нестор Кукольник вошел в историю литературы как представитель «официальной народности», как автор печально знаменитой драмы «Рука всевышнего отечество спасла».

Как бы отрицательно ни оценивалась нами роль Кукольника в биографии великого композитора, все же нельзя отрицать искреннего преклонения его перед гением Глинки. Нельзя отрицать и несомненного таланта Кукольника-литератора, таланта, который он, подобно художнику из гоголевского «Портрета», в конце концов утратил в погоне за легким успехом и славой.

Среди пестроты тем и сюжетов произведений Кукольника явно выделяется одна излюбленная тема, разрабатывавшаяся им уже не ради дешевого успеха, а искренно и глубоко. Это — тема судьбы художника, его

конфликта с окружающей действительностью. Она положена в основу драматической фантазии «Торквато Тассо» и повести «Максим Березовский» — единственного произведения Кукольника, высоко оцененного Белинским. Эта тема волновала и Глинку. Она затронута во многих его высказываниях (в «Записках» и письмах), она отражена в некоторых романсах из цикла «Прощание с Петербургом». Глинку с его живым, пытливым умом не могла не привлекать обширная, хотя и несколько поверхностная эрудиция Кукольника, его умение остроумно и интересно говорить на разнообразные темы, словом, тот талант собеседника, который отмечали в Кукольнике все современники. Дружба Глинки и Кукольника была, несмотря ни на что, творческой дружбой, памятью о которой остался, не говоря уже о «Князе Холмском», великолепный цикл «Прощание с Петербургом» и романс «Сомнение» — один из шедевров Глинки.

Глинка не склонен был преувеличивать поэтический талант своего друга. В письме к Ширкову по поводу либретто «Руслана» он прямо пишет: «...как я ни ценю дарования Кукольника, но остаюсь при прежнем о нем мнении: он литератор, а не поэт, стих его вообще слишком тяжел и неграциозен после Пушкина, Батюшкова и других» [1].

И все же, видимо, стихи Кукольника удовлетворяли Глинку как романсного композитора. Глинка не оставил нам каких-либо развернутых высказываний по поводу требований, предъявляемых им к текстам романсов, но несколько оброненных им в одном из писем к Кукольнику слов довольно точно выражают его взгляд:

«В скором времени ты получишь романс, слова Корсака, они некрасивы, но хорошо и ясно выражают дело» [2].

Слова должны «ясно выражать дело» — этому требованию Глинки стихи Кукольника, написанные для музыки, всегда удовлетворяют. Поэтический замысел в них ясен, определенен, хотя в большинстве случаев выражен широким штрихом, без особой детализации.

Ясность поэтической идеи, «трамплина» для создания музыкального образа, была для Глинки самым важным условием, и за это он прощал Кукольнику отдельные неряшливости стиха [3].

В текстах для романсов Кукольник так же неровен, как и во всем своем творчестве: в «Сомнении», в «Попутной песне» он оказывается способным даже на изрядные поэтически музыкальные тонкости, а наряду с этим, не смущаясь, пишет косноязычные стихи вроде: «С смехом бросил в реку» («Сон Рахили»), употребляет метафоры, граничащие с явной бессмыслицей.

«Прощание с Петербургом» — не первый опыт сотрудничества Глинки и Кукольника, на слова которого Глинка еще в 1838 г. создал романс «Сомнение».

Когда Кукольник писал для Глинки (часто «подкладывая» под готовую уже музыку), он проявлял подчас большую тонкость, а главное музыкальность. В «Сомнении» — слово и музыка сливаются идеально, и не только в отношении эмоционального их содержания, а и в отношении поэтической и музыкальной формы.

Романс «Сомнение» представляет собой род элегии с типичной для

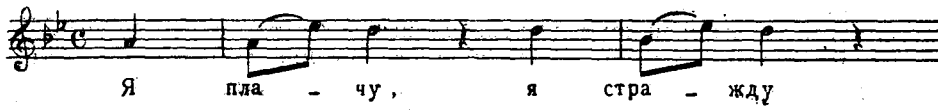
---

[1] М. И. Глинка. Литературное наследие, т. II. Л., 1953, стр. 218.

[2] Там же, стр. 112.

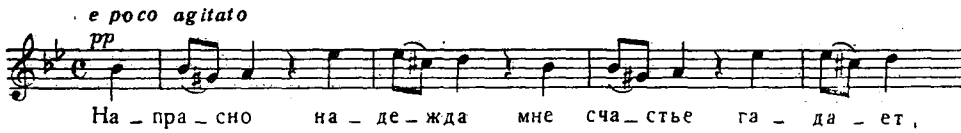
[3] Серов, говоря в своих «Воспоминаниях о М. И. Глинке» о цикле «Прощание с Петербургом», отмечает эту особенность текстов Кукольника: «Тексты этих романсов, хотя и не имеют высокого достоинства поэтического, заключают в себе, однако, всегда идею, доступную музыке, момент или драматический, или внутренне-сосредоточенный, лирический, и Глинка в эту плодовитую эпоху своего творчества (между «Иваном Сусаниным» и «Русланом») создал на текст Кукольника произведения большею частью образцовые» (А. Н. Серов. Избр. статьи, т. I, стр. 137).

этого жанра сдержанной мелодией декламационного характера, с обычным типом сопровождения. Мелодия первой части развертывается сначала размеренно и спокойно, затем ее плавное течение прерывается короткими «возгласами», приходящимися на наиболее «заметные» слова текста:



Слова эти выделены ритмически и в самом тексте: двухстопный амфибрахий, разорванный резкой цезурой, очень сильно отличается от окружающих его плавных трехстопных амфибрахиев. Взволнованность этих возгласов постепенно возрастает, «размах» цитированной, очень выразительной интонации все увеличивается, от уменьшенной квинты — до уменьшенной септимы и, наконец, октавы.

Средняя часть построена на развитии того же «восклицательного» мотива в обращении:



Таким образом, патетический мотив, являющийся кульминацией первой части, как бы заполняет собой всю среднюю часть, более взволнованную, неустойчивую [1].

Интересно, что и в тексте средней части также ощутима связь с патетическими возгласами «Я плачу, я стражду». В первой части этот стих выделялся благодаря своей краткости — двухстопный амфибрахий на фоне трехстопных. Средняя часть уже вся написана двухстопным цезурованным амфибрахием, т. е. гораздо более динамическим размером, чем первая часть. Смена ритма здесь имеет очень большое выразительное значение. Средняя часть выделена и в тексте, и в музыке потому, что именно в ней выражено сомнение, неверие, колебание между надеждой и подозрением:

Напрасно надежда
Мне счастье гадает,
Не верю, не верю
Обетам коварным...

и при повторении:

Напрасно измену
Мне ревность гадает...

Обрамляющие же построения, более уравновешенные музыкально, представляют собой выражение одного душевного состояния. Таким образом, элементы, сходные по своей роли в общей поэтической композиции, выражены сходными музыкальными средствами.

Цикл на слова Кукольника «Прощание с Петербургом» — единственный вокальный цикл, созданный Глинкой, и уже поэтому он заслуживает особого внимания.

Объединение песен в цикл — новая, возникшая только в XIX веке тенденция. (Первым образцом вокального цикла являются, как известно,

[1] Л. А. Мазель в упоминавшейся уже книге «О мелодии» говорит о близости принципа развития в средней части к серединам-разработкам инструментальных пьес (стр. 244). С этим нельзя не согласиться, но тем более важным представляется отметить слияние музыки и поэзии, столь существенное для вокальных жанров.

песни Бетховена «К далекой возлюбленной», написанные в 1816 г.). Эта новая тенденция указывает на огромное значение, которое получает в этот период песня как самый лирический из музыкальных жанров. В творчестве некоторых композиторов-романтиков песня становится жанром, определяющим весь их творческий облик.

Для того чтобы расширить выразительные возможности песенного жанра, композиторы XIX века объединяют песни в циклы, стремясь в них к столь же широкому охвату явлений действительности, круга мыслей и чувств, что и в инструментальных циклах — симфонии, сонате.

Но если первый вокальный цикл Бетховена действительно мало отличается по своим композиционным принципам от инструментальных циклов, представляя собой род песенной сюиты с реминисценцией в финале, то уже в циклах Шуберта, а потом Шумана появляется новый принцип объединения — сюжетность, повествовательность. Сюжетность эта выражена по-разному: иногда мы встречаемся с циклом-новеллой («Прекрасная мельничиха»), иногда — с циклом-дневником («Зимний путь» Шуберта, «Любовь поэта» Шумана), но она всегда ощущается как основа объединения песен.

Цикл Глинки на первый взгляд кажется произведением совсем иного типа, стоящим ближе к сборнику, чем к циклу. Глинка в своих «Записках» излагает историю его создания весьма лаконично и как будто подчеркивает случайность его появления на свет:

«В день моих именин, т. е. 21 мая, когда я шел из Ревельского подворья к Степанову, где провел большую часть того дня, мне пришла мелодия *болеро* «О, дева чудная моя».

Я попросил Кукольника написать мне стихи для этой новой мелодии, он согласился, а вместе с тем предложил мне несколько написанных им романсов. По этому, кажется, поводу пришла Платону мысль о двенадцати романсах, изданных потом П. И. Гурскалиным под именем *Прощания с Петербургом*. У меня было несколько запасных мелодий, и работа шла весьма успешно» [1].

Стасов, говоря об этом цикле в своей биографии Глинки, подчеркивал разнообразие песен, это же делали и все последующие исследователи. Но за этим разнообразием как-то забывали о существовании общей темы цикла. А между тем она существует, и более того — она со всей точностью выражена в названии цикла.

Название «Прощание с Петербургом» цикл получил в связи с предполагавшимся отъездом Глинки за границу. И тема прощания с родиной объединяет если не все, то большинство песен цикла.

Стоит внимательно вслушаться в эти романсы, чтобы стала совершенно ясна автобиографическая их основа. Глинка в 1840 г. думал уехать за границу, на этот раз не как путешественник, ищущий новых и ярких впечатлений, но как человек, доведенный до отчаяния той атмосферой — и общественной, и личной, семейно-бытовой,— в которой задыхался его талант. В отношениях Глинки с женой наступил полный разлад, новое чувство — к Е. Е. Керн — также приносило больше огорчений, чем радостей, и в связи с ее болезнью, и в связи с пересудами и сплетнями вокруг. Отъезд за границу казался единственным выходом из сложного и тягостного положения, но и в этом Глинка был не волен — окончательное решение вопроса зависело от его матери.

Вспоминая о планах отъезда, Глинка писал в «Записках»: «Я был не то чтобы болен, не то чтобы здоров: на сердце была тяжелая осадка

---

[1] М. И. Глинка. Литературное наследие, т. I, стр. 206.

от огорчений, и мрачные неопределенные мысли невольно теснились в уме»[1].

Такими вполне конкретными жизненными причинами было вызвано обращение Глинки к традиционной «теме странствования».

Психологический «подтекст» цикла, таким образом, весьма близок тем настроениям, которые в свое время вызвали к жизни элегию Пушкина «Погасло дневное светило», также посвященную теме прощания с родиной, теме странствования, которое должно излечить раны сердца...

Именно поэтому так трагически звучит обращенная к друзьям речь певца в «Прощальной песне», поэтому с такой страстью поет он о свободе творческого вдохновения в романсе «Не требуй песен от певца».

Но тема прощания с родиной далеко не всегда звучит в цикле как трагическая тема. О прощании с родиной говорит и «Рыцарский романс», дышащий отвагой и готовностью к борьбе. Теме дороги и надежды на радостную встречу посвящена «Попутная песня» — одна из самых жизнерадостных песен Глинки. Прощаясь с родиной, путешественник как-будто вызывает в своей памяти любимые картины родной природы («Жаворонок»), воспоминания счастливого детства («Колыбельная»). А наряду с этим воображение уже рисует ему пестрые картины чужих краев — таково значение испанских романсов («О, дева чудная моя», «Стой, мой верный бурный конь»), баркаролы («Уснули голубые»), «Еврейской песни».

* * *

Песня «Жаворонок» в «прощальном» цикле Глинки имеет особое значение. Это образ родной природы, самое дорогое воспоминание, которое уносит с собой путешественник. Песня эта полна очарования покоя и безмятежности.

Природа, пейзаж выражены здесь в одном штрихе, почти намеком: в звенящих, словно высоко в воздухе, миниатюрных вступлении и интерлюдиях, не столько подражающих пению жаворонка, сколько передающих самое художественное ощущение ясного летнего дня, воздушного пространства, звенящего птичьими трелями.

Глинка, великолепно владевший эффектами музыкальных контрастов, был мастером и в музыкальном выражении длительного пребывания в сфере одной эмоции, в передаче «охваченности аффектом» (по выражению Б. В. Асафьева). Именно этим и примечателен «Жаворонок» с его удивительной «неисходностью» бесконечно льющейся мелодии. Мелодия эта впитала в себя характерные интонации жанра «русской песни». Основная интонация песни — шаг на кварту вверху с последующим заполнением,— конечно, связана с типическими запевами русских песен. Эта основная интонация повторяется в каждой строфе шесть раз, каждый раз варьируясь, получая новое гармоническое толкование. Она, в сущности, определяет облик всей песни, ее глубоко-русский характер.

Прямой противоположностью лирической песне «Жаворонок» — образу родной природы — является «Попутная песня», выражающая тему дороги.

Первая часть ее рисует веселую суету, шум толпы, ожидающей поезда. Этой задаче подчинены все средства выразительности — и «скачущий» ритм стиха (хорей), и очень выразительный синтаксис его: фразы не развернуты, отрывисты, как будто произносятся скороговоркой:

Дым столбом, кипит, дымится
Пароход!

[1] М. И. Глинка. Литературное наследие, т. I, стр. 206.

Пестрота, разгул, волненье,
Ожиданье, нетерпенье...

Эта поспешность, суетливость находит яркое выражение в музыке: первая часть «Попутной» напоминает инструментальные пьесы типа «perpetuum mobile».

В средней части характер музыки резко меняется: она передает уже не обстановку, окружающую героя, а то, что происходит в его душе,— лирическое волнение в ожидании встречи:

Нет, тайная дума быстрее летит,
И сердце, мгновенья считая, стучит...

Вокальная партия становится гораздо пластичнее, напевнее. Меняется и ритм стиха — плавное течение амфибрахия резко контрастирует «скачущему» хорею. Слова «Попутной песни» писались Кукольником к уже сочиненной музыке, и теснейшее слияние музыки и слова в данном романсе говорит о несомненной музыкальности Кукольника, здесь, как и в некоторых других романсах, сумевшего найти поэтическую форму, соответствующую замыслу Глинки.

Противопоставление контрастных образов в «Попутной песне» чрезвычайно характерно для Глинки. Глинка в своих романсах нередко противопоставляет героя и мир его лирических чувств обстановке, его окружающей: будь то веселая толпа в «Попутной» или спокойная, «равнодушная природа» в баркароле «Уснули голубые».

Лирическое высказывание, оттененное таким противопоставлением, получает большую убедительность, яркость, силу и, с другой стороны, приобретает большую конкретность, звучит уже не «вне времени и пространства», а в реальной жизненной обстановке.

Контрастная композиция в романсах типична именно для Глинки с его образным реалистическим мышлением, она почти не встречается в романсах его предшественников, большей частью построенных на развитии одного лирического образа.

Теме странствования посвящен и «Рыцарский романс». Но в нем она получает иную, чем в «Попутной песне», героическую трактовку. Чеканный ритм марша, решительные интонации в партии голоса (особенно острые в рефрене-клятве) ярко выражают мужество и доблесть. Для того чтобы создать цельный образ, Глинка даже жертвует напевностью — лишь одна фраза cantabile e dolce выделяется на фоне этого рыцарского марша подобно ленте дамы на доспехах рыцаря.

Тема странствования находит свое выражение и в картинах далеких краев, иногда очень лаконичных, иногда развернутых в целое повествование и далеко выходящих за рамки романса.

«Фантазия» («Стой, мой верный бурный конь»), близкая к балладным композициям, отличается от них законченностью формы. Повествование ясно разделяется на ряд отдельных эпизодов, в соотношении которых есть определенная закономерность. Четкость разделения есть и в самом тексте, где смена этапов сюжетного развития находит отражение в элементах поэтической формы, например в метре стиха.

Текст «Фантазии» ясно разделяется на повествование «от автора» (четырехстопный ямб) и драматизированную речь героев (хорей). Это находит самое точное отражение в музыкальной форме романса. Форма «Фантазии» является разновидностью рондо с пропущенным первым проведением основной темы:

A — B — C — B
(A-dur) (F-dur) (D-dur) (F-dur)

В музыке резко противопоставлены взволнованная патетическая речь героя, грациозно-страстная речь героини и повествовательный тон самого рассказа, в сопровождении которого есть и элементы музыкальной изобразительности: мягко покачивающийся, баркарольный ритм сопровождения как будто рисует спокойное течение и мерные всплески реки.

Национальный испано-мавританский колорит в «Фантазии» проявляется главным образом в характере сюжета и героев повествования, но не в использовании каких-либо характерных интонационных элементов. Гораздо определеннее в этом отношении «Болеро».

В «Болеро» слова были «подложены» под уже написанную музыку. При поверхностном взгляде этот романс может показаться чрезвычайно парадоксальным в отношении соединения музыки и текста. Это отмечал еще Серов в уже цитированных воспоминаниях:

«Холодная анатомия текста и музыки выкажет здесь какую-то парадоксальность в повороте, какой-то «tour de force»: желание примирить в музыкальном выражении крайности, друг другу противоречащие. В мастерски-художественном исполнении автором не только не было ничего похожего на изысканность в повороте декламации; не было и тени чего-нибудь натянутого или парадоксального. Напротив, выразительность выливалась свободно, а промелькивание ревности среди упоения любовью,— просвечиванье счастья разделенной любви, среди ревнивых опасений, придавало целой пьеске горячий, тревожный, сильно волнующий душу оттенок» [1].

Серов справедливо отметил огромное значение выразительного исполнения в этом романсе. Роль исполнителя в романсах Глинки вообще очень велика; Глинка всегда предоставляет певцу возможность не только выражения, а и творческого «досоздания» музыкального образа.

В данном случае Глинка не случайно предоставил Кукольнику для выражения «роковых страстей» мелодию в характере испанского народного танца — болеро, т. е. мелодию обобщенную, не зависящую от частностей текста. Он применил здесь тот же принцип, что и в народных строфических песнях, где очень часто на одну и ту же мелодию поется текст, говорящий о целой веренице событий, подчас противоположного характера. Музыка и текст в таких произведениях как бы развиваются в известной мере самостоятельно, и связывает, объединяет их выразительность исполнения.

В «Еврейской песне» нет какого-либо специального подчеркивания национального колорита. Черты «восточности» — обыгрывание секундных интонаций в мелодии, широкое использование побочных ступеней в сопровождении — носят весьма обобщенный характер. Песня эта является не национально-жанровой, а психологической характеристикой героини драмы Кукольника, женщины страстной и фанатической.

Наряду с образами Востока в испано-мавританских романсах и «Еврейской песне» мы встречаем в цикле и итальянский пейзаж — баркаролу «Уснули голубые».

Мягкий, покачивающийся ритм баркаролы сохраняется на протяжении всей песни, однако мы отчетливо различаем противопоставление спокойствия природы мятежности человеческой души. Это противопоставление осуществляется только мелодическими средствами, так как аккомпанемент почти не изменяется. Но достаточно сравнить дремотное покачивание мелодии первой части с устремленностью мелодии середины, чтобы стало ясно, что и здесь сказывается любовь Глинки к контрастам образов.

---

[1] А. Н. Серов. Избр. статьи, т. I, стр. 137.

* * *

Стасов в своей биографии Глинки рассматривал романсы цикла «Прощание с Петербургом» как эскизы к «Руслану». «Одной из главнейших задач будущей оперы,— писал он,— было слияние разнообразнейших элементов, различных народностей, различных типов и характеров: романсы из «Прощания с Петербургом» именно представляли сюжеты, имевшие основанием типы, характеры, физиономии самые разнообразные, самые противоположные. Мы встречаем здесь сюжеты итальянские, испанские, мавританские, еврейские, рыцарские, современные нам; нежные, грациозные, страстные, задумчивые, комические; чувство любви, чувство ревности, чувство материнское, чувство рыцарской доблести, чувство наслаждения природой и т. д.» [1]. Добавим к этому, что цикл «Прощание с Петербургом» и опера «Руслан и Людмила» близки не только благодаря слиянию в них «разнообразнейших элементов», но и благодаря выражению в них одной и той же темы — странствования героя за утраченным счастьем...

Стасов верно почувствовал элемент театральности в цикле, связанный с изменением самого подхода композитора к жанру романса, который в этот период все более сближается с оперной арией. При всей автобиографичности цикла Глинка создает в нем целую галерею «типов, характеров, физиономий», иногда являющихся как-бы «перевоплощениями» основного образа лирического героя, а иногда совсем не совпадающих с ним, как будто только встреченных им на своем пути.

«Действующие лица» цикла многообразны — это юноша-трубадур, воспевающий прекрасную даму («Кто она и где она» — романс Риццио из неоконченной поэмы Кукольника «Мария Стюарт»), рыцарь-крестоносец, клянущийся вернуться из похода «иль на щите, иль со щитом» («Рыцарский романс» из «Эвелины де Вальероль»), испанец, пылкая речь которого дышит страстью и ревностью («Болеро»), поэт, воспевающий свободу вдохновения («Не требуй песен от певца»). Все эти произведения уже как бы стоят на перепутьи между романсом и оперной арией. Поэтому театральная по своему прямому назначению песня Рахили из «Князя Холмского» нисколько не нарушает цельности цикла.

Сама форма романсов, даже чисто лирических, нередко приближается к оперной арии. Такова, например, каватина «Давно ли роскошно» с характерным вплетением речитативных фраз и по-оперному блестящей кодой. Таков и романс «Не требуй песен от певца».

Конкретность, ощутимость образа проявляется не только в тех романсах, где прямо можно говорить о «герое», одетом в испанский плащ или латы крестоносца,— она создается использованием типических, связанных с определенными жанрами приемов, вызывающих у слушателей точные образные представления.

Интонационная характерность восточных мелодий в «Еврейской песне», ритм испанского танца в «Болеро», мягкое покачивание «Колыбельной», ритм баркаролы и характерная для нее мелодика с вокализами в романсе «Уснули голубые», ритм марша в «Рыцарском романсе», типические интонации бытовой русской песни, из которых вырастает мелодия «Жаворонка»,— таковы разнообразные жанровые «связи» цикла.

Заключение его — «Прощальная песня» — связано с распространенными в бытовой музыке первой половины XIX века застольными песнями с хором. Однако эта песня, которую по собственному признанию «с оду-

---

[1] В. В. Стасов. Избр. соч., т. I. М., 1952, стр. 447.

шевлением» пел Глинка на прощальном вечере у Кукольников, далеко выходит за пределы быта.

В «Прощальной песне» через долгие годы вновь зазвучали патетические струны «Бедного певца» и других романтических песен молодого Глинки. Прощаясь с обманчивыми дарами жизни — любовью, славой, с самим творчеством, лирический герой цикла сохраняет благодарную память лишь о дружбе:

Ей песнь последнюю пою
И струны лиры разрываю!

Музыка соединяет в себе и романтическую патетику, и суровую сдержанность: некоторая мелодраматичность интонаций вокальной партии умеряется, уравновешивается строгой упорядоченностью маршеобразного ритма. Самим Глинкой эта песня, по свидетельству современников, исполнялась вдохновенно. Стасов посвятил ей следующие восторженные строки.

«По силе, по красоте эта песнь равняется могущественнейшим лирическим стихотворениям Байрона в период его зрелости, заключает те же звуки мрачного, безутешного отчаяния, окаменелой безнадежности и те же неожиданные порывы нежности, стремления горячего сердца...» [1].

Песня эта, как оперный финал с хором, завершает собой цепь музыкальных характеристик отдельных «героев» цикла, еще более подчеркивая театрально-драматический его характер.

Хотя по свидетельству Серова, хоровое заключение «Прощальной песни» большею частью отбрасывалось при исполнении песни в дружеском кругу, мы не в праве игнорировать его при оценке как этой песни, так и всего цикла.

Хоровое «многолетие» в честь искренней дружбы обращено, конечно, не только к «братии», окружавшей Глинку в кружке Кукольника. Оно является одним из характернейших выражений всей направленности искусства Глинки, всегда «общительного», всегда, даже в самые трудные мгновения, обращенного к людям, к жизни.

«Странствование» лирического героя не уводит его от действительности, как это нередко встречалось в произведениях, решающих ту же тему в романтическом плане. Это странствование в конечном счете ведет к жизни, к людям — и в этом сила и убедительность великолепного в своей красочности и разнообразии цикла Глинки.

* * *

Романсы, написанные после «Прощания с Петербургом», чрезвычайно разнообразны. О некоторых из них («Заздравный кубок», «Адель», «Мери») мы уже говорили. Большинство поздних романсов Глинки отличается характерной для него жанровой четкостью. Таковы три названных выше пушкинских романса, таковы две вокальные мазурки («К ней» и «О, милая дева») и баркарола «Финский залив». Нам неоднократно приходилось отмечать, как Глинка индивидуализирует типовые, традиционные формы; в поздних его романсах это проявилось с особенной яркостью. Так, «Финский залив» имеет много общего и с «Венецианской ночью», и с романсом «Уснули голубые», но жанр баркаролы трактован здесь смелее и свободнее. Музыкальный пейзаж (собственно баркарола) здесь противопостав-

[1] В. В. Стасов. Избр. соч., т. I, стр. 449.

ляется лирическому высказыванию, мечте, улетающей «в полуденный край». Такого рода противопоставление нам знакомо: мы отмечали его в «Попутной песне» и в романсе «Уснули голубые» (т. е. тоже в баркароле). «Уснули голубые» и «Финский залив» очень близки по замыслу, но в первом случае Глинка, индивидуализируя традиционный жанр, все же остается в его пределах, во втором — использует его лишь как исходную точку.

То же находим мы и в двух названных танцевальных романсах. В главе I мы уже говорили о том, как индивидуализируется этот жанр в русской вокальной музыке, развиваясь от простых подтекстовок танца до использования танцевального ритма как средства психологической характеристики. Глинкинские вокальные мазурки (обе на слова великого польского поэта Мицкевича [1]) относятся к самым тонким образцам этого последнего типа.

Однако наибольшего внимания заслуживает романс «К ней». Выбрав стихотворение польского поэта, Глинка естественно обратился к жанру польской народной музыки — мазурке.

Так же, как и во многих других романсах, Глинка здесь четко разграничивает жанр и лирику. Танцевальная мелодия (несколько инструментального типа) служит ему средством, чтобы нарисовать «портрет» героини, когда же речь идет о чувствах героя, черты танцевальности сглаживаются, хотя и не исчезают. Это противопоставление «танца-портрета» и лирического высказывания выдерживается в обеих строфах романса [2].

По тому же принципу приближения к сфере танцевальной жанровости и удаления от нее в сферу лирики построена и другая мазурка — «О, милая дева».

В некоторых своих поздних романсах Глинка не укладывается в рамки определенных жанров, ставя себе более сложные задачи, требующие всякий раз индивидуального, конкретного разрешения. Этот процесс характерен для всей русской лирики 40 — 50-х годов, что связано с углублением и усложнением самого содержания русского романса, и, конечно, он не мог не затронуть и Глинку. Качество, которое следует отметить прежде всего в ряде его поздних романсов,— это особая психологическая выразительность. Внешне это проявляется очень по-разному — и в развернутых композициях, уже выходящих за пределы романса и передающих целую гамму чувств («Песня Маргариты»), и в миниатюрах, сосредоточивающих всю силу выразительности на каком-то одном оттенке чувства («Как сладко с тобою мне быть», «Слышу ли голос твой», «Люблю тебя, милая роза»).

«Песня Маргариты» и по характеру, и по масштабам приближается к оперной арии. Эта тенденция была уже отмечена нами при анализе цикла «Прощание с Петербургом».

Однако по отношению к «Песне Маргариты» следует еще определеннее сказать о реалистической конкретности образа. «Песня Маргариты» очень близка по характеру к каватине Гориславы — одному из самых психологически правдивых «женских портретов» в русской музыке. Близость этих двух образов отмечена еще Серовым в «Воспоминаниях о Глинке».

---

[1] С Мицкевичем Глинка познакомился еще в 1828 г., в салоне польской пианистки и композитора Марии Шимановской (матери будущей жены поэта).

[2] Композиция его чрезвычайно любопытна. Это один из редких случаев, когда Глинка строит музыкальную форму, исходя из сюжетного, а не из ритмического строения стиха. Соотношение «портрета женщины» и обращения к ней в обеих строфах стихотворения не одинаково по масштабу: «портрет» в первой строфе набросан всего в двух стихах, во второй — в четырех. Глинка же «выравнивает» масштабные соотношения, отводя «танцу-портрету» в каждой строфе 12 тактов.

«В расположении, в ходе гармонии, даже в ритме $^3/_4$ эта музыка имеет очень много родственного с каватиною Гориславы («Любви роскошная звезда»); задача драматическая в главном одна и та же: «тоска» любящего женского сердца; этим оправдывается некоторое сходство в самих звуках, кроме того, и особенность «стиля» Глинки играет ту важную роль. Но тоска Маргариты еще оконченнее, еще зрелее, и серьезнее, и глубже тоски Гориславы» [1].

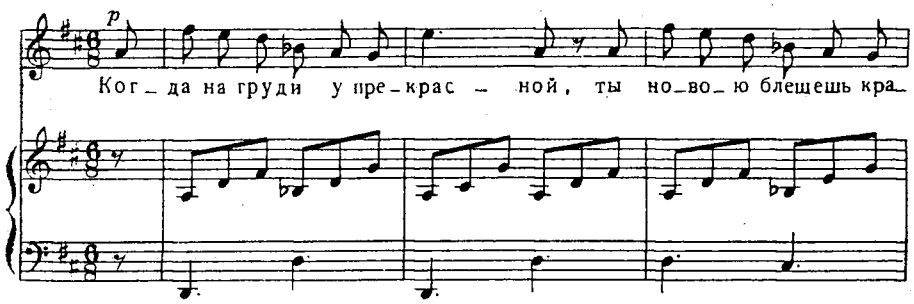
Действительно, эмоциональная близость — любовная тоска, любовный призыв — явилась причиной и ясно ощутимой интонационной близости: и то, и другое произведение развиваются из весьма родственного интонационного зерна, в каватине изложенного более напевно, в «Песне Маргариты» прерывающегося очень выразительными паузами.

В повторности интонаций, в настойчивом возвращении к одному и тому же звуку — квинте — есть что-то от народных причитаний, плачей; этот мотив словно где-то «подслушан» Глинкой, взят из самой жизни. Не потому ли Глинке как будто было «жаль расстаться» с ним и после каватины Гориславы он создал еще одно замечательное музыкальное выражение зова любящего женского сердца [2].

Сходство «Песни Маргариты» с каватиной Гориславы не ограничивается только исходной интонацией: очень близка и форма (трехчастная, с контрастной серединой и большой кодой) и даже такая деталь, как гармоническая основа завершающей всю композицию широкой фразы — секстаккорд II пониженной ступени.

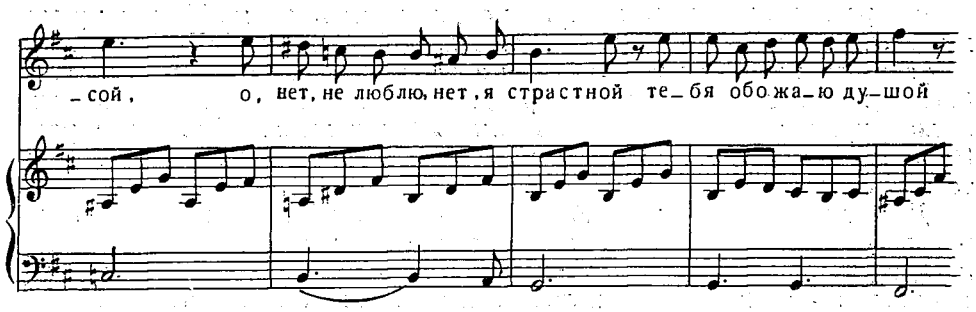
Если в «Песне Маргариты» психологическая правдивость музыкального выражения ведет еще к одному выходу за пределы романса, как такового, к созданию романса-арии, то в поздних вокальных миниатюрах психологическая выразительность проявляется в сосредоточении на какой-то одной выразительной детали, в тонком и любовном ее «обыгрывании». Таковы романсы «Как сладко с тобою мне быть» и «Люблю тебя, милая роза», особенно последний. По своей цельности, по удивительной естественности развития мелодии — это один из лучших романсов Глинки (к сожалению, совершенно недооцениваемый исполнителями).

Своеобразие этого романса в сочетании общего очень светлого колорита (D-dur) с мелкими, набегающими минорными «облачками» — минорной субдоминантой в первом такте и далее отклонением в e-moll. Здесь очень важна одна миниатюрная деталь — «обыгрывание» звука си-бемоль — ля-диэз, который является и звуком, подчеркивающим минорность субдоминанты, и звуком, «переводящим» в e-moll:



[1] А. Серов. Избр. статьи, т. I, стр. 163.

[2] Не лишено интереса, что и Чайковский, создавая замечательный свой «плач» — ариозо Лизы, нашел интонацию, весьма родственную «запевке» глинкинских Гориславы и Маргариты (на словах «Ночью и днем только о нем»).



Обдуманность этой детали подтверждается воспоминаниями Серова, приводящего следующее, очень характерное высказывание Глинки об этом романсе:

«А между тем тут есть, барин, и *злобá*. Мне хотелось доказать возможность *свободного* употребления аккорда увеличенной квинты. По моему мнению, хорошо, чтобы каждая вещица, хоть маленькая, служила чем-нибудь в свою очередь для новых поворотов музыкального дела и его науки» [1].

Еще острее выразительность деталей в последнем романсе Глинки — «Не говори, что сердцу больно». В нем, по словам Б. В. Асафьева, выражен «давний в русской «жизни искусства» конфликт наивной доверчивой души с «безбожным светом» [2]. Для Глинки, художника и человека, эта тема была кровно близкой и недаром он писал Кукольнику о словах этого романса: «В них обруган свет, значит и публика, что мне зело по нутру» [3]. Здесь находит выражение конфликт, затронутый Глинкой в романсе «Я помню чудное мгновенье», но теперь уже не разрешающийся в утверждении оптимистической идеи.

В цитированной выше работе Б. В. Асафьев особенно подчеркивает выразительность пауз в этом романсе. К этому можно добавить, что паузы выразительны не только сами по себе, но еще и тем, что они создают острейший контраст между кантиленой первой фразы и отрывочными интонациями второй, как бы реализуя основную художественную идею конфликта.

В дальнейшем контраст этот развивается: противопоставляются уже не отдельные стихи текста (четырех- и двухстопные), а двустишия, что обусловлено, конечно, содержанием их. «Dolce» — отмечает Глинка над кантиленой стихов:

Твоей души святые звуки,
Твой детский бред...

противопоставляя этому «con disprezza» почти речитативных фраз:

Перетолкует все от скуки
Безбожный свет.

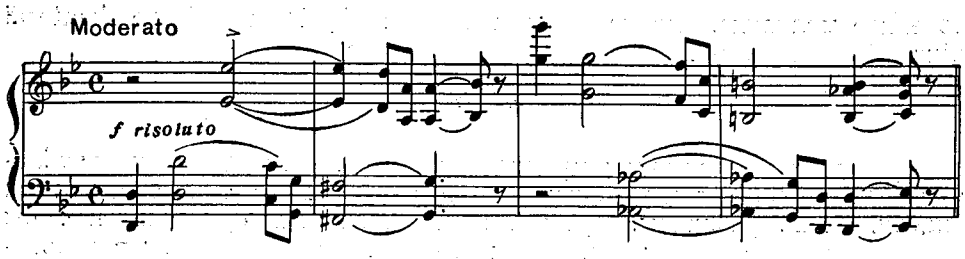
Идея конфликтности выражена не только в характере декламации, но и в очень образном вступлении с резкими столкновениями голосов:

---

[1] А. Серов. Избр. статьи, т. I, стр. 158. Аккорд с увеличенной квинтой играет важную роль в этом романсе. Как аккорд он появляется лишь в фортепианном заключении (a — cis — eis) но, кроме того, лежит в основе начальной мелодической фразы (fis^2, (e^2), d^2, b^1). Очень важен, с нашей точки зрения, и энгармонизм увеличенной квинты d — b-ais в момент отклонения в e-moll (третий такт романса).

[2] Б. В. Асафьев. Избр. труды, т. I, стр. 244.

[3] М. И. Глинка. Литературное наследие, т. II, стр. 570.



Так музыка Глинки углубляет обличительный характер стихотворения.

Все эти черты поздних романсов Глинки — и приближение романса к арии по драматизму и по масштабам, и наоборот, сосредоточение всей остроты выразительности на одном «штрихе»— являются как бы заветами его новому поколению композиторов, которое продолжило эти искания. Заметим, однако, что в большинстве рассмотренных нами романсов Глинка в общем остается в пределах привычной для него музыкальной «лексики». Исключением является последний романс, где типичная для Глинки интонационная обобщенность сменяется острейшей конкретностью интонаций, непосредственно передающих живую человеческую речь.

Еще более решительным выходом за пределы обычных для Глинки интонаций является романс на слова Жадовской «Ты скоро меня позабудешь». Этот романс по своему интонационному языку заметно отличается от других, его окружающих. Музыкальная «лексика» Глинки здесь как будто несколько снижается, впитывая интонации популярных песен-романсов и даже приобретая черты некоторой общности с лирикой Варламова. Так, патетическая декламационность фраз, вроде: «Ты в жизни разлюбишь, полюбишь, а я никого, никогда» напоминает характерные обороты таких романсов Варламова, как «Напоминание», «Благодарность».

В какой-то мере здесь сыграл роль и выбор текста: стихотворение Жадовской, очень простое и непосредственное, доступное в форме выражения, по свидетельству И. Н. Розанова, очень скоро стало популярной песней и вошло в репертуар уличных певиц и арфисток [1].

Но взяв из быта и текст, и некоторые интонации, Глинка остается верным себе. Отмечая черты общности с бытовой, «городской» лирикой, следует отметить и то, что эти черты облагорожены и опоэтизированы.

Подход Глинки к этой, новой для него задаче здесь как бы предвосхищает творческий метод Чайковского, который, сохраняя связь с простыми, широко распространенными интонациями бытовой музыки своей эпохи, всегда поднимал их до высоты подлинного искусства.

«Ты скоро меня позабудешь» относится к числу редко исполняемых романсов Глинки. Из популярного вокального репертуара его не вполне справедливо вытеснил романс Даргомыжского на те же слова. Но во времена Глинки он не только производил сильное впечатление на слушателей, но просто потрясал их. В воспоминаниях о Глинке П. Степанова мы находим интересный рассказ об исполнении этого романса певицей-любительницей Е. М. Кониар: «Ее пение приводило в трепет, дрожь пробегала по жилам, в жар бросало. Когда, аккомпанируемая Глинкою, она пела его «Ты скоро меня позабудешь», с одной дамой сделалось дурно; Дамке вышел в другую комнату, чтоб не видели его смущения. Когда она кончила, не было аплодисментов и одобрений — глубокое сосредо-

[1] См. «Песни русских поэтов», под ред. И. Н. Розанова. «Библиотека поэта». Л., 1936, стр. 579.

точенное молчание. Глинка встал и сказал: «Après vous, je ne chanterai plus cette romance» [1].

* * *

Пути индивидуализации музыкально-поэтического образа и углубления драматической выразительности в поздних романсах Глинки, как мы видели, очень различны. Зрелый, законченный мастер здесь как бы снова вступает в полосу творческих исканий. Направление их в некоторых случаях довольно близко подходит к новым путям русской вокальной музыки, прокладывавшимся композиторами молодого поколения.

Но, чутко отзываясь на «носившиеся в воздухе» веяния 40—50-х годов, Глинка все-таки остается верным заветам своего времени, остается художником пушкинской эпохи. И, может быть, именно поэтому поздние романсы Глинки, где идеи 40-х годов преломляются в художественном мировоззрении человека 30-х годов, были отодвинуты на второй план романсами Даргомыжского, не столь совершенными по мастерству, но отражающими новые идеи более непосредственно.

Но и самое направление романсного творчества Глинки, связанное с самыми передовыми идейно-художественными течениями своего времени, и созданные Глинкой (точнее, отобранные и оформленные им) вокальные жанры, образы, выразительные приемы — все это продолжало развиваться в творчестве и Даргомыжского, и Балакирева, и Кюи, и Бородина, и Римского-Корсакова, и Чайковского, и Рахманинова. Наследие Глинки, как вокального композитора, было творчески усвоено всей русской реалистической школой. Воздействие творческих принципов Глинки в русском романсе ощущается вплоть до наших дней, всегда оказываясь живым и плодотворным.

---

[1] П. С[тепанов]. Воспоминания о М. И. Глинке. «Русская старина», 1871, июль, стр. 56.

Глава III

РОМАНСЫ ДАРГОМЫЖСКОГО

Зрелые вокальные произведения Даргомыжского относятся к 40—60-м годам, периоду переломному и в истории русской музыки, и в истории русской художественной культуры вообще. И, как всякий результат переломного периода, произведения эти представляют интересный и сложный предмет исследования.

40-е годы — период начала творческой зрелости Даргомыжского — отмечены бурным ростом критического реализма в русском искусстве. Это связано с обострением классовой борьбы в конце 30-х годов, с ростом революционных настроений крестьянства, нередко выливавшихся в открытых волнениях. Особенно широкие масштабы приняли крестьянские волнения в 1839 г. Они достигли таких размеров, что III отделение в отчете за этот год принуждено было признать, что «крепостное состояние есть пороховой погреб под государством» [1].

Передовые художники чутко реагировали на обострение противоречий в русской действительности, обличая все проявления социальной несправедливости.

Выход в 1842 г. первого тома «Мертвых душ» Гоголя оказался началом нового, «гоголевского» периода в русской литературе. Белинский увидел в новом произведении Гоголя «творение чисто русское, национальное, выхваченное из тайников народной жизни, столько же истинное, сколько и патриотическое, беспощадно сдергивающее покров с действительности и дышащее страстною, нервистою, кровною любовью к плодовитому зерну русской жизни; творение необъятно-художественное по концепции и выполнению, по характерам действующих лиц и подробностям русского быта, и в то же время глубокое по мысли, социальное, общественное и историческое...» [1].

Эта формула Белинского стала манифестом русского критического реализма. Подчеркнутые великим критиком реалистические основы творчества Гоголя получили развитие в творчестве как Некрасова, Герцена, Тургенева, Григоровича, так и второстепенных писателей «натуральной школы».

Борьба за критический реализм захватывает и русскую поэзию, продолжающую оказывать сильнейшее влияние на вокальную лирику. В ней уже в 40-х годах обозначаются два резко противоположных направления,

---

[1] Цит. по кн.: Н. Мордовченко. Белинский и русская литература его времена. М.— Л., 1950, стр. 12.

[2] В. Г. Белинский. Похождения Чичикова, или Мертвые души. Собр. соч. в трех томах, т. II, стр. 288.

наиболее яркими представителями которых были, с одной стороны, Некрасов, предельно широко раздвинувший рамки привычных поэтических тем, сблизивший область поэзии и публицистики, с другой,— Фет, продолживший линию романтической лирики Жуковского. Самим Некрасовым это противопоставление было сформулировано весьма лаконично и метко:

Как птица, распевает Фет,
Стихи печатает Некрасов.

40-е годы отмечены интенсивностью реалистических устремлений и в рассматриваемой нами области русской музыки. Эти устремления сказались и в творчестве Глинки, и в творчестве художников молодого поколения, одним из самых передовых и ярких представителей которого был Даргомыжский.

Даргомыжский был сознательным и убежденным выразителем идей критического реализма в музыке. Программой всей его творческой деятельности были слова, высказанные им однажды в письме к ученице Л. И. Кармалиной: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды» [1].

Если сопоставить эти часто цитируемые слова с предшествующей фразой в том же письме: «Я не намерен снизводить... музыку до забавы», то станет ясно, что речь идет не только о правде в соотношении звука и слова, но и о самом отношении к искусству.

К этой цели Даргомыжский стремился всю жизнь и неслучайно Мусоргский назвал его «великим учителем музыкальной правды». Заветы Даргомыжского, так же как и заветы Глинки, были подхвачены композиторами младшего поколения. Они остались живыми и по сей день.

Если в главе о Глинке мы все время старались выявить единство его творческого стиля на различных этапах его пути, то в творчестве Даргомыжского сразу же надо отметить противоположное: многообразие его творческих опытов, направленных в различные стороны, и даже известную стилистическую пестроту, почти неизбежную для художника переходной эпохи.

Поэтому при анализе творчества Даргомыжского особенно важно рассмотреть его как процесс, отмечая все этапы.

До последнего времени такое рассмотрение было чрезвычайно затруднено весьма неточной периодизацией вокального творчества Даргомыжского. В настоящее время эта задача облегчается выходом в свет «Полного собрания романсов и песен» под редакцией М. С. Пекелиса» [2], проделавшего большую работу по разысканию первых изданий романсов и, в большинстве случаев, установившего время их сочинения. Процесс развития Даргомыжского как вокального композитора мы можем теперь себе представить с достаточной ясностью.

* * *

Первые творческие опыты Даргомыжского почти не возвышаются над средним уровнем салонной лирики композиторов-любителей. И французские романсы («Oh, ma charmante», «La sincère»), и русские песни («В темну ночку в чистом поле», и «Ты хорошенькая»), и обращение к восточной теме («Лезгинская песня»), и лирические романсы, довольно безличные и неопределенные по жанру («Голубые глаза», «Привет»), еще очень далеки от произведений зрелого периода. Все это очень мало

[1] Цит. по кн.: «А. С. Даргомыжский (1813—1869). Автобиография. Письма. Воспоминания современников». Пб., 1922, стр. 55.

[2] А. С. Даргомыжский. Полное собрание романсов и песен. М., 1947.

А. С. ДАРГОМЫЖСКИЙ

индивидуально, назрело, и, конечно, русские песни молодого Даргомыжского не могут сравниться с песнями Варламова, а «Лезгинская песная» намного уступает оригинальным кавказским песням Алябьева.

Но среди незрелых и подражательных ранних творческих опытов композитора выделяется одна песня, от которой протягивается тоненькая ниточка к его зрелым произведениям.

Это юмористическая песня «Каюсь, дядя, чорт попутал» (слова А. Тимофеева), где примечательны и самый жанр, и выбор текста. В тексте комический эффект создается несоответствием темы (рассказ влюбленного) и грубоватой, нарочито вульгаризованной лексики («чорт попутал», «в петлю лезь», «будь проклят» и т. д.). В музыке аналогичный эффект также создается тем, что рассказ влюбленного неожиданно излагается бойкой скороговоркой, чуть ли не в плясовом ритме.

Так создается пародийность, один из главных признаков которой — нарочитое несоответствие темы и жанра, темы и выразительных приемов.

В этом, раннем (1835) произведении Даргомыжский уже проявляет ту основную склонность к характерному, комическому, пародийному, которая впоследствии становится одной из типических сторон его творческой деятельности.

В формировании Даргомыжского как художника значительную роль сыграло его знакомство с Глинкой.

Влияние Глинки сильнее всего проявилось в некоторых, наиболее устойчивых и определенных жанрах лирики Даргомыжского: в танцевальных романсах («Шестнадцать лет», «О, милая дева», «За окном в тени мелькает»), в испанских романсах, в элегиях, в антологических песнях на гекзаметры Дельвига и Пушкина. Однако при очень большой близости к канонам Глинки, почти в каждом из них чувствуется в большей или меньшей степени свое отношение к теме, жанру, образу.

В испанских романсах, как ранних, так и поздних («Оделась туманами», «Ночной зефир», «Испанский романс» и «Я здесь, Инезилья» [1]), Даргомыжский наиболее близок Глинке.

По традиции, установленной Глинкой, композиция всех этих романсов основана на противопоставлении (более или менее контрастном) двух элементов: жанрового и лирического. О значении такого типа контраста в творчестве Глинки мы говорили в предшествующей главе. Заметим, что для произведений Даргомыжского контрастная композиция вообще не очень типична: он гораздо чаще строит романс на развитии одного музыкального образа, варьируя его, внося новые детали, большею частью связанные с образами текста. Контрастная композиция в испанских романсах ясно указывает на влияние Глинки.

Но если романсы «Оделась туманами Сиерра-Невада», «Испанский романс» и «Я здесь, Инезилья» можно считать прямым следованием глинкинским канонам, то романс «Ночной зефир» достаточно самостоятелен, что особенно ясно видно при сравнении с романсом Глинки на тот же пушкинский текст.

Глинка в своем романсе противопоставил два элемента пушкинского стихотворения: повторяющуюся пейзажную строфу («Ночной зефир/Струит эфир») и промежуточные строфы, рисующие жанровую сценку. Так возникает симметричная трехчастная форма с повторенной серединой и репризой.

Даргомыжский следует за текстом более детально. Отметив повторения в тексте повторениями в музыке, он вместо одного (как у Глинки) жанрового эпизода создает два различных: в ритме болеро («Вот взошла

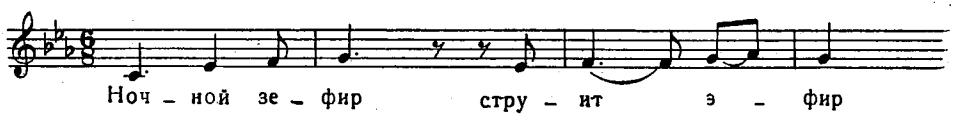
---

[1] Два последних романса использованы Даргомыжским в опере «Каменный гость».

луна златая») и в ритме менуэта («Скинь мантилью, ангел милый»). Форма романса Даргомыжского — рондо с двумя эпизодами.

Трудно сказать, чем мотивирована именно такая музыкальная трактовка двух этих строф,— может быть, Даргомыжский хотел более мягким ритмом менуэта подчеркнуть бо́льшую лиричность обращения к прекрасной испанке по сравнению с описательной второй строфой. Во всяком случае, бо́льшая музыкальная детализация текста здесь несомненна.

Возможно даже, что Даргомыжский намеренно противопоставил свою трактовку стихотворения глинкинской. Такое противопоставление ощущается нами и в музыкальном произнесении ямбических стихов первой строфы. Глинка дает здесь четкое скандирование метра, как бы еще более укорачивая и убыстряя из без того короткие стихи двухстопного ямба. Даргомыжский же дает замедленное их произнесение нараспев:



Возможность намеренного противопоставления здесь нельзя исключить, так как «Ночной зефир» написан Даргомыжским на рубеже 30—40-х годов, когда его творческая индивидуальность сложилась уже достаточно определенно.

Элегический романс, совершеннейшие образцы которого мы находим уже в творчестве молодого Глинки, у Даргомыжского занимает довольно видное место. Сюда можно отнести такие романсы, как «Владыко дней моих», «Я вас любил», «Она придет», «Не спрашивай, зачем», «В минуту жизни трудную». Все эти романсы относятся к концу 30-х — первой половине 40-х годов. Вершиной элегической лирики Даргомыжского являются два шедевра, созданные в 1847—1848 гг.— лермонтовские романсы «И скучно, и грустно» и «Мне грустно», которые должны быть рассмотрены особо.

В этой группе произведений, в целом вполне соответствующих классическому типу русской элегии, с характерной для нее напевно-декламационной мелодией, с арфообразными фигурациями фортепианного сопровождения мы также находим одно, где наряду с традиционными чертами есть черты, присущие индивидуальности Даргомыжского. Такова элегия «Не спрашивай, зачем» на слова Пушкина.

Она примечательна прежде всего своей композицией, характерной для творческого метода Даргомыжского. Для русской элегии и, в частности, для элегий Глинки, наиболее типична строфическая форма, что в большинстве случаев соответствует форме поэтического текста, ясно расчленяющегося на строфы. Даргомыжскому же вообще свойственно стремление к преодолению границ строфы, к созданию формы со «сквозным развитием».

В данном случае это стремление находит опору в самом тексте элегии Пушкина, где мы находим пример так называемого межстрофного enjambement, т. е. несовпадения границ строфы и границ фразы, что как бы затушевывает разделение второй и третьей строфы. Приводим полностью пушкинскую элегию:

Не спрашивай, зачем унылой думой
Среди забав я часто омрачен,
Зачем на все подъемлю взор угрюмый,
Зачем не мил мне сладкой жизни сон.
Не спрашивай, зачем душой остылой
Я разлюбил веселую любовь,

И никого не называю милой.
Кто раз любил, тот не полюбит вновь,
Кто счастье знал, тот не узнает счастья:
На краткий миг блаженство нам дано!
От юности, от нег и сладострастья
Останется уныние одно.

Мы видим, что первая строфа элегии содержит вполне законченную мысль, а вторая и третья — связаны между собою, так как четвертый стих второй строфы начинает собой новую мысль.

Эта особенность композиции находит интересное отражение в музыкальной форме романса Даргомыжского. Он пишет этот романс в двухчастной форме, причем границы частей определяются не границами строф, а логическими разделами.

Первая часть романса содержит просьбу («Не спрашивай») и заканчивается на третьем стихе второй строфы словами

И никого не называю милой...

Вторая часть содержит «мотивировку просьбы»:

Кто раз любил, тот не полюбит вновь...

Законченность мысли первой части Даргомыжский особенно подчеркивает повторением слова «никого» и ферматой на тонике C-dur. Вся первая часть выдержана в элегической манере; момент наступления новой части подчеркнут сменой темпа (Moderato ed espressivo) и метра ($^3/_4$—$^2/_4$).

«Третья четверть» и реприза романса очень тесно связаны; в сущности весь раздел Allegro представляет собой движение к кульминации в начале репризы и затем к еще более высокой кульминации при повторении слов:

От юности, от нег и сладострастья
Останется уныние одно.

Реприза является здесь смысловым и эмоциональным итогом; естественно, что она не может быть простым повторением одного из предложений первой части. В ней возвращается тональность, фактура, темп и метр первой части, мелодия же изменена, и лишь ритмический рисунок ее напоминает начало.

Построение этого романса, с его перерастанием двухчастной формы в форму «сквозного развития» очень типично для Даргомыжского. В данном случае такая форма очень хорошо передает особенности строения стиха в отличие, например, от романса Н. С. Титова на тот же текст, написанного в трехчастной форме, подчеркивающей равномерность деления на строфы вопреки очень существенному факту межстрофного enjambement.

К «глинкинской» линии романсов Даргомыжского относятся и его антологические миниатюры. Связь с традицией Глинки осуществляется в них иначе, чем в рассмотренных выше романсах. Если в испанских романсах или элегиях Даргомыжский следовал уже вполне сложившимся образцам, с четко установившейся тематикой и средствами выражения, то жанр антологического романса у Глинки только намечен. Но метод Даргомыжского здесь очень близок методу Глинки.

В поэтической лирике первой половины XIX века, в особенности у Батюшкова, Пушкина и Дельвига, антологические стихотворения занимают видное место. Поэты переносят на русскую почву не только темы и образы античной лирики, но и ее метрику.

Заметим, что иногда античный колорит стихотворения создавался именно метром (даже при отсутствии ясно выраженной установки на античность в теме, лексике и т. д.). Это отмечено одним из исследователей творчества Дельвига И. Виноградовым, который пишет: «Примету «античности» имеем мы и в метрике. Метр семантически окрашен, если он воспринимается, как черта какой-то эпохи, какой-то специфической литературы. И здесь важно не столько точное совпадение метра, сколько именно его отнесенность к определенной литературе. Такой смысл имеет гекзаметр у Дельвига» [1].

К такого рода стихотворениям, где колорит создается только метрикой, относится «Романс» Дельвига («Только узнал я тебя»), положенный на музыку Глинкой, а затем Даргомыжским. Романс этот является одним из самых замечательных примеров чуткости Глинки ко всем элементам поэтической формы, с большой тонкостью выражаемым в музыке.

Стихотворение Дельвига весьма оригинально по своей строфике: каждая его строфа представляет собой трехстишие, в котором первые два стиха вместе образуют гекзаметр, разделенный цезурой, а третий — трехстопный дактиль мужского окончания (так называемый «Архилохов стих») [2].

Только узнал я тебя,
И трепетом сладким впервые
Сердце забилось во мне.

При этом каждая строфа (кроме последней) представляет собою законченное смысловое единство, разделяющееся внутри на две части: «причину» и «следствие».

Первый стих — «причина»:

Только узнал я тебя

Второй и третий — «следствие»:

И трепетом сладким впервые
Сердце забилось во мне.

Так же построены вторая и последующие строфы:

Сжала ты руку мою —
И жизнь, и все радости жизни
В жертву тебе я принес.

Таким образом, разделение гекзаметра на два стиха создается не только метрической, но и логической цезурой (это последнее обстоятельство не отмечено в указанном выше примечании).

Смысловое противопоставление первого стиха второму и третьему в романсе Глинки выражено большой расчлененностью первого и второго стиха и большой слитностью второго и третьего. Именно для того, чтобы объединить второй и третий стихи, на втором стихе меняется метр с $^6/_8$ на $^9/_8$.

Мы подробно остановились на этом романсе Глинки потому, что он послужил как бы каноном музыкальной декламации стихотворений в античных метрах — гекзаметрах, пентаметрах и других видах группировки трехсложных стоп.

Так, совершенно по тому же канону написан романс М. Яковлева на слова Дельвига «К Диону», конечно, намного уступающий романсу Глинки [3].

---

[1] И. Виноградов. О творчестве Дельвига. В кн.: А. А. Дельвиг. Полное собрание стихотворений, «Библиотека поэта», Л., 1934, стр. 24.

[2] См. примечание к этому стихотворению в той же книге, стр. 451.

[3] См. приложение.

Даргомыжский в своем романсе «Только узнал я тебя» начинает с прямого подражания Глинке. Метр, структура строфы, самый характер мелодии — все это отлито по глинкинской форме. Но кое в чем уже проглядывает индивидуальность Даргомыжского. Она — прежде всего в отказе от музыкальной куплетности и в использовании варьированно-куплетной формы, тяготеющей к «сквозному развитию». Есть здесь и тенденция детализировать в музыке отдельные образы текста. Так, слова «в мрачную душу мою» подчеркнуты pianissimo и минорной гармонией, слова «высокое каждое чувство» прямо проиллюстрированы мелодическим взлетом.

Найденную в этом романсе манеру мелодического и ритмического выражения стихов в античных метрах Даргомыжский развивает в романсах на слова Дельвига «Скрой меня, бурная ночь» и «Лилета». От этого последнего романса уже недалеко до шедевра антологической лирики Даргомыжского — романса «Юноша и дева», который является не только примером точной и тонкой музыкальной декламации, но и примером редкостного соответствия музыкального и поэтического образа в целом.

«Юноша и дева» относится к числу «пластических» стихотворений Пушкина, воссоздающих поэтическими средствами зрительный образ. Здесь есть и действие (в противопоставлении — «юношу, горько рыдая, ревнивая дева бранила» и «дева тотчас умолкла»), но оно лишь намечено, и это стихотворение, конечно, вызывает представление не о действии (ссора, а затем примирение любовников), а скорее о скульптурной группе: спящий юноша, склонившийся на плечо подруги. Это четверостишие стоит в одном ряду с такими стихотворениями Пушкина в античном роде, как «Царскосельская статуя» и «На статую мальчика, играющего в бабки».

Музыка Даргомыжского, в полном соответствии с пластическим характером поэтического образа, нарочито, намеренно статична. Статична форма, не содержащая контрастов между частями (двухчастная форма, в которой вторая часть является вариантом первой: $A - A_1$). Статичность проявляется и в мелодии, необычайно мягкой, лишенной ярко выраженных кульминаций и ритмической остроты (все время сохраняется равномерное движение восьмыми). То же в гармонии: на протяжении всего романса есть лишь одно кратковременное отклонение из a-moll в C-dur.

Различие в содержании первого и второго двустиший пушкинского стихотворения подчеркнуто именно этой легкой сменой тональной окраски: отклонение в C-dur приходится на начальные слова второго двустишия: «дева тотчас умолкла».

Особенности пушкинского гекзаметра находят очень точное отражение в музыке. Так, отклонения от равномерно скандируемого дактиля, «усечения» в каждом полустишии второго и четвертого стиха, например:

К ней на плечо преклонен, юноша вдруг задремал,—

— ◡ ◡ — ◡ ◡ — — ◡◡ — ◡ ◡ —

в музыке отмечены сменой метра $^6/_8$—$^3/_8$ и иным распределением сильных долей.

Проявившееся в этом романсе стремление к непрерывности, постепенности вариантного развития музыкального образа столь же типично для Даргомыжского, как стремление к контрастным композициям — для Глинки. В данном случае оно как нельзя лучше соответствует особенностям поэтического образа.

К наиболее совершенным образцам антологической лирики Даргомыжского относится и романс «Вертоград» на слова Пушкина. Стихотворение, выбранное композитором, несколько иного рода, чем упоминавшиеся выше антологические стихи Пушкина и Дельвига. Колорит его

восточный, библейский, а не античный. Но так же, как стихотворение «Юноша и дева» может быть названо стихотворением-скульптурой, так и «Вертоград» можно назвать стихотворением-картиной, поэтическим пейзажем. Отсюда — близость музыкального решения этих двух задач.

Романс «Вертоград» по принципу музыкального развития во многом сходен с романсом «Юноша и дева». И здесь на протяжении всего романса выдержан один тип движения как в вокальной, так и в фортепианной партии (хотя структура некуплетна). Так же как в романсе «Юноша и дева», в «Вертограде» музыкальная форма двухчастная (типа A — A_1), в первой части дается удаление от тонального центра (от F-dur к A-dur), во второй — возвращение (D-dur — F-dur) [1].

Весь романс представляет собой развитие одного образа, лишь оттеняемого отдельными деталями, связанными с образами текста. Так, например, слова: «У меня бегут, шумят воды чистые, живые» подчеркнуты оживлением мелодии; слова: «Лишь повеет аквилон и закаплют ароматы» отмечены легким изменением фактуры фортепианной партии.

Партия фортепиано в этом романсе заслуживает особого упоминания. Едва ли не впервые в истории русской вокальной лирики она, не имея иллюстративного характера, все же является не «сопровождением», не «фоном», а равноправным с голосом выразительным элементом, носительницей образа. Несмотря на простоту изложения, партия фортепиано не укладывается ни в один из традиционных в вокальной лирике типов,— ее гармоническая свежесть, образность фактуры (отдельные, падающие в левой руке «капельки», особенно выразительно звучащие в верхнем регистре) — все это очень ново и свежо для своего времени.

«Глинкианство» не было только этапом в развитии творческой индивидуальности Даргомыжского,— оно проявляется иногда в произведениях зрелого и даже позднего периода, например в испанских романсах, использованных в «Каменном Госте», в элегических романсах «Я помню глубоко» и «Что в имени тебе моем», относящихся ко второй половине 50-х годов.

Однако индивидуальные черты, проявляющиеся даже в самых «глинкианских» произведениях Даргомыжского, весьма существенны. Они говорят прежде всего о разном восприятии стиха двумя композиторами-современниками. У Глинки преобладает интерес к музыкальным элементам стиха: общей композиции, строфике, поэтическому ритму, иногда рифме; он очень тонко ощущает их выразительное значение.

Даргомыжский же, обращая особое внимание на сюжетно-смысловую сторону текста, проявляет гораздо меньший интерес, чем Глинка, к композиционным особенностям стиха. Отсюда его внимание к логическому расчленению стиха («Не спрашивай, зачем»), отсюда стремление передать разные по содержанию строфы разной музыкой («Ночной зефир») или «проиллюстрировать» музыкально отдельные частности текста («Только узнал я тебя»). Глубоко чувствуя и мысль стиха, и специфику ее поэтического выражения, Глинка и Даргомыжский по-разному передавали в музыке эту специфику, подходили к ней как бы с различных сторон.

* * *

Чем дальше, тем сильнее ощущаются в творчестве Даргомыжского его собственные, индивидуальные черты. Они прежде всего — в поисках новой тематики, выходящей за пределы лирической сферы и определяющей выбор выразительных средств.

---

[1] Части музыкальной формы не имеют масштабного соответствия с частями формы поэтической: первая часть охватывает два четверостишия, вторая — одно.

Далеко за пределы лирики выходят элегические романсы Даргомыжского на слова Лермонтова («И скучно, и грустно» и «Мне грустно»), хотя в обоих несомненна преемственность с элегиями Глинки.

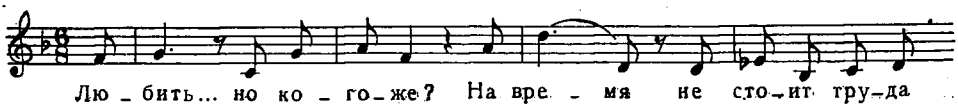
Для того чтобы должным образом оценить значение романса Даргомыжского «И скучно, и грустно», нужно вспомнить, как прозвучали в то время стихи Лермонтова, на которые этот романс написан. Белинский посвятил им следующие взволнованные строки: «Страшен этот глухой, могильный голос подземного страдания, нездешней муки, этот потрясающий душу реквием всех надежд, всех чувств человеческих, всех обаяний жизни!..» [1] Далее Белинский говорит, что этому стихотворению принадлежит «почетное место между величайшими созданиями поэзии, которые когда-либо, подобно светочам Эвменид, освещали бездонные пропасти человеческого духа...» [2].

Стихотворение Лермонтова, обличительную силу которого так остро почувствовал Белинский, имело не только литературное, но и общественное значение. И уже самый выбор его Даргомыжским заслуживает быть отмеченным.

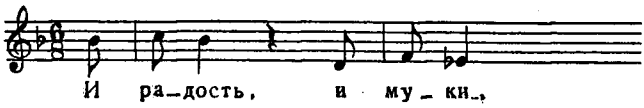
Даже при непосредственном восприятии этого романса прежде всего ощущается то, что Даргомыжский стремится подчеркнуть в музыке значительность, весомость каждой фразы, чуть ли не каждого отдельного слова. Эта элегия — словно положенная на музыку ораторская речь, где патетически подчеркнуты все интонационные подъемы и падения, которыми изобилует это стихотворение с его обращенными к слушателю вопросами и восклицаниями:

Желанья! Что пользы напрасно и вечно желать?
. . . . . .
Любить? Но кого же?
. . . . . .
В себя ли заглянешь? там прошлого нет и следа.

Передавая своеобразный речевой строй этой элегии Лермонтова, Даргомыжский находит чрезвычайно выразительные музыкальные интонации, прямо вырастающие из интонаций речи. Так, мы находим здесь и нарастающую вопросительную интонацию:



и интонацию «сопоставительную», где смысловое противопоставление подчеркивается различием звуковысотного уровня:

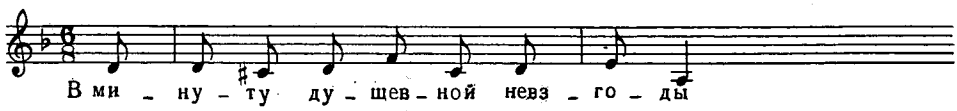


Выразительность интонаций усугубляется паузами в вокальной партии, тонко передающими особенность речи, обращенной к самому себе, особенность «мыслей вслух».

Установка именно на выразительность отдельных фраз, а не мелодии как целого, здесь совершенно ясна. Но отдельные, самостоятельные фразы

[1] В. Г. Белинский. Стихотворения М. Лермонтова. Собр. соч. в трех томах, т. I, стр. 675.
[2] Там же.

как бы «скрепляются» повторяющимися мелодическими формулами, довольно близкими к типическим каденционным формулам бытового романса:



Таким образом, в романсе «И скучно, и грустно» устанавливается новая трактовка жанра элегии, соответствующая содержанию этого трагического монолога. Размеренная, напевная декламация русской элегии в этом романсе как бы разрывается патетическими ораторскими восклицаниями, настойчиво вкладывающими в восприятие слушателя каждое отдельное слово.

«И скучно, и грустно» — наиболее яркий образец новой трактовки элегии у Даргомыжского. Но те же черты, в несколько более смягченном виде, заметны и в романсе «Мне грустно», относящемся к лучшим созданиям Даргомыжского.

Стихотворение Лермонтова, послужившее текстом для этого романса, в предельно сжатой, почти афористической форме выражает тему значительную, и по существу — социальную: оно говорит о драме женщины, которой суждено испытать «молвы коварное гоненье» и заплатить слезами и тоской за недолгое счастье. Здесь в лаконичной форме лирической миниатюры нашла выражение тема, развитая Лермонтовым в его драме «Маскарад».

Стихотворение «Мне грустно», так же как и рассмотренное выше, является поэтическим размышлением, рассуждением: логический элемент выражен в нем очень ясно. Вначале дается «тезис»

Мне грустно потому, что я тебя люблю...

Далее, мотивировка его и, наконец,— заключение, синтезирующее весь ход рассуждения в афористической и несколько парадоксальной форме:

Мне грустно потому, что весело тебе.

Тон рассуждения Даргомыжский передает определенной интонационной манерой, подчеркивающей смысловые моменты. Как и в самом стихотворении Лермонтова, в этом романсе Даргомыжского установившийся, классический для русского искусства тип лирического произведения обогащается новыми образами, новыми приемами.

Романс Даргомыжского является развитием одного образа, одной эмоции, различные оттенки которой отражены в чрезвычайно выразительных деталях. Принцип смены оттенков и варьирования одного основного образа (о котором говорилось по поводу романсов «Юноша и дева» и «Вертоград») здесь находит наиболее яркое выражение. Это подчеркивается и одночастностью формы, представляющей собой период с дополнением и характером мелодии, очень цельной, пластической и в то же время чрезвычайно выразительной в декламационном отношении. Это один из редких случаев идеально найденного соотношения между музыкой и словом.

Форма романса Даргомыжского указывает на очень большое внимание композитора к логической, смысловой стороне стиха. Основные музыкальные цезуры совпадают с цезурами логическими, музыкальное и грамматическое предложения здесь абсолютно равны друг другу. Последний стих, наиболее самостоятельный и являющийся как бы итогом всего стихотворения, выделен музыкально: он приходится на дополнение

и повторен дважды. Лексическая его связь с началом стихотворения находит отражение в музыкально-тематической связи.

Соотношение поэтической и музыкальной композиции видно из следующей схемы:

Первое предложение музыкального периода (такты 1—17):

Мне грустно потому, что я тебя люблю,
И знаю: молодость цветущую твою
Не пощадит молвы коварное гоненье.

Второе предложение (такты 18—33):

За каждый светлый день иль сладкое мгновенье
Слезами и тоской заплатишь ты судьбе.

Дополнение (такты 34—47):

Мне грустно потому, что весело тебе (2 р.).

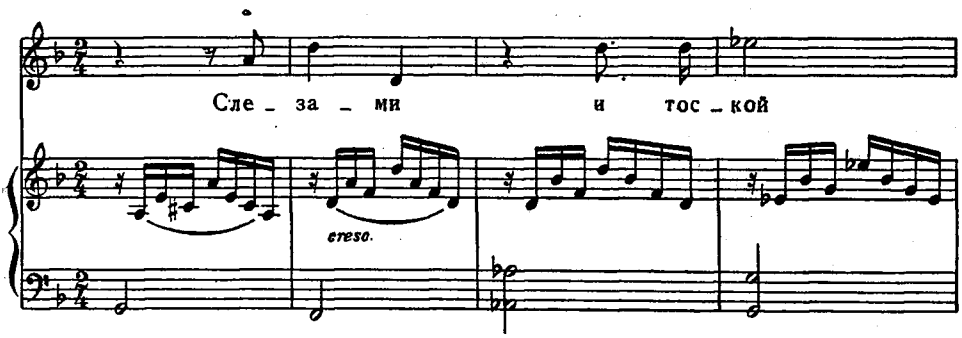
Из этой схемы ясно, что грани музыкальной формы совпадают с логическими цезурами. Это отнюдь не противоречит здесь законам поэтической формы, так как и в самом стихе, при всем обаятельном лиризме его, логический элемент очень важен.

Более мелкие цезуры или также совпадают со смысловыми цезурами или определяются желанием композитора подчеркнуть выразительность того или иного слова. Таково, например, музыкальное расчленение стиха

Слезами / и тоской / заплатишь ты судьбе.

В мелодии романса замечательна постепенность перехода от плавной кантилены начала к ораторски подчеркнутым интонациям второго предложения.

Наиболее выразительные интонации подчеркнуты и гармоническими средствами — применением II низкой ступени:



В последующем, «суммирующем» четырехтакте восстанавливается плавная кантилена. В дополнении же заключительный, афористический стих дается при повторении его в двух, контрастных планах — лирически-напевном и ораторски-декламационном.

Таким образом, интонации, связанные в предшествующем изложении постепенностью перехода, в конце романса даются подчеркнуто контрастно, что усиливает значение последней фразы именно как заключительной.

Контрастность заключительной фразы — деталь немаловажная. В заключительной части музыкального произведения гораздо чаще дается *объединение* ранее контрастировавших элементов. В данном случае про-

исходит обратное — *поляризация контрастов*, что безусловно связано с внутренним драматизмом произведения.

Единство мелодического развития достигается в этом романсе не только постепенностью перехода от напева к декламации, но и постепенностью расширения диапазона мелодии. Интересно проследить постепенный рост мелодических вершин от фразы к фразе:

$$b^1 — c^2 — d^2 — e^2 — e^2 — es^2$$

Es ^{2} является кульминацией, которая хотя и ниже предшествующей вершины, но зато приходится на очень яркий звук лада — II низкую ступень. Эта постепенность мелодического развития также способствует подчинению декламационных «частностей» общей логике развития музыкальной формы.

Важно отметить, что в этом романсе, отмеченном исключительной гармонией всех выразительных средств, наиболее важным элементом является мелодия, насыщенная речевыми интонациями, теснейшим образом связанная со смысловой стороной стиха. Уже в этом произведении, созданном еще в довольно ранний период творчества (1848), Даргомыжский намечает путь для интонационной реформы, осуществленной им во второй половине 50-х годов.

Интерес к гражданской, социальной проблематике, который Даргомыжский проявляет в своих лермонтовских элегиях, дает себя чувствовать и в произведениях других жанров, например, в балладе (или, как назвал ее Даргомыжский, «фантазии») на слова А. Тимофеева «Свадьба». Баллада эта, посвященная воспеванию свободного, не освященного церковным обрядом и вековым обычаем чувства любви, стала одним из самых широко популярных произведений Даргомыжского. И. Н. Розанов сообщает, что в 80—90-х годах эта «фантазия» была «одной из излюбленных песен... на студенческих вечеринках» [1]. Ее очень любил в молодости Владимир Ильич Ленин, о чем рассказывает в своих воспоминаниях Д. И.Ульянов [2].

Правда, популярность пришла к этой балладе, вероятно, не тотчас по ее написании (первое издание вышло в 1843 г.), а несколько позже, когда вопрос о свободе чувства и о правах женщины стал одним из весьма актуальных для русского общества и занял видное место в литературе (роман Герцена «Кто виноват?», Чернышевского «Что делать?» и другие).

Таким образом, Тимофеев, а за ним Даргомыжский в своем известном произведении затронули одну из очень важных для русского искусства тем.

Жанр баллады с характерной для него фантастикой и романтической преувеличенностью выражения редко привлекал Даргомыжского, всегда отличавшегося тяготением к реалистической тематике.

Первый ранний опыт в балладном жанре — «Мой суженый, мой ряженый» на слова Дельвига (М. С. Пекелис относит его к середине 30-х годов) гораздо слабее баллад Верстовского. В этом произведении следует отметить лишь намерение создать именно русскую балладу.

«Свадьба» Даргомыжского — это уже не только русская, но и русская реалистическая баллада, ставящая социальную тему, подсказанную русской действительностью. В этой реалистической балладе нет традиционной балладной фантастики, нет даже развернутого повествования, это — гимн молодому, свободному чувству любви и природе, ликующей вместе

---

[1] «Песни русских поэтов», стр. 595.
[2] «Воспоминания родных о Ленине», стр. 117.

с влюбленными. От романтического жанра композитор взял только характерную для него приподнятость тона (об этой особенности русских баллад уже шла речь в первой главе).

Русский колорит особенно ясно ощущается в основной, трижды повторяющейся теме эпически-распевного характера. Мелодия эта полна спокойной уверенности, сдержанной силы. Спокойная повествовательность основной темы контрастирует с романтической патетикой эпизодов, рисующих картину полночной свадьбы, грозы и наступившего за ней ясного утра.

«Свадьба» Даргомыжского — один из лучших и характернейших образцов русской баллады. Иллюстративные моменты занимают в ней очень небольшое место: переход от картины грозы к картине ясного утра находит музыкальное выражение более в смене общего эмоционального колорита, чем в каких-либо изобразительных подробностях. Самым же важным является обращение к социально-значительной тематике, расширяющей пределы романтического жанра и переводящей его в реалистический план.

* * *

До сих пор мы рассматривали произведения Даргомыжского, не выходящие за пределы установившихся в русской вокальной музыке жанров и лишь как бы раздвигающие изнутри их рамки. Во всех этих произведениях Даргомыжский исходил из традиций, сложившихся в музыкальном быту дворянской интеллигенции и развивавшихся параллельно с формировавшимися традициями городской демократической среды, но не сливавшихся с ними.

Даргомыжский был первым, кто попытался сблизить эти два течения русской песенности: романс и городскую песню. Его стремление к демократизации романсной лирики отмечается постоянно всеми, но не всегда достаточно акцентируется, что оно утвердилось только в зрелые годы. Даргомыжский сформировался как композитор в совершенно иной среде и под иными влияниями, чем, например, Варламов и Гурилев. Достаточно вспомнить описания музыкальных вечеров в доме Даргомыжского в «Воспоминаниях» Ю. Арнольда или В. Соколова. Дружеское музицирование, пение романсов и отрывков из опер, танцы, пение хоровых «серенад» — все это очень типично для бытового музицирования в кругу дворянской интеллигенции. Типичен и круг исполняемых произведений. «На этих вечерах ученицами Даргомыжского (он давал уроки пения gratis только у себя на квартире и только дамам и девицам) и нами, любителями, пелись сочинения его, Глинки, Монюшко, Глюка, Вебера, Мегюля, Обера, Гуно — одним словом, все, что только было хорошего в музыке» [1]. Как видно из этой цитаты, вкусы музыкантов-любителей были весьма далеки от бытовой городской песенности; произведения Варламова и Гурилева мемуаристом не названы. Но тем более важно отметить в творчестве самого Даргомыжского появляющийся в конце 40-х годов и все возрастающий интерес к жанру «русской песни», к различным типам городского романса, в той или иной мере тронутого влиянием цыганской песенности. Это было проявлением сознательного стремления к демократизации романса, к расширению его музыкальной «лексики» и круга жанров.

Одновременно с изысканным «Восточным романсом», с элегиями в духе Глинки («Поцелуй», «Я помню глубоко») создаются романсы совсем иного типа: «русские песни», песни-вальсы, цыганские песни.

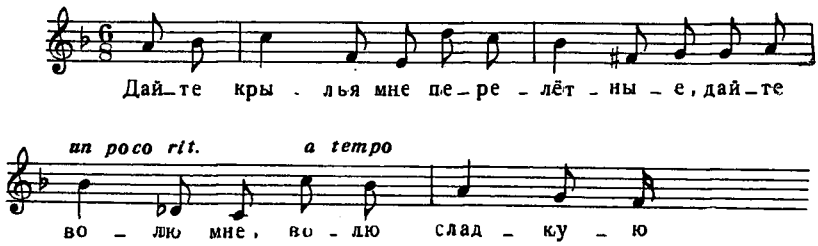
---

[1] В. Т. Соколов. А. С. Даргомыжский в 1856—1869 гг. Цит. по кн.: «А. С. Даргомыжский (1813—1869). Автобиография. Письма. Воспоминания современников», стр. 145.

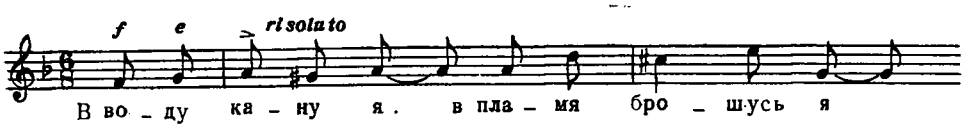
В своих русских песнях Даргомыжский подхватывает наиболее демократическую традицию этого жанра, опираясь на творчество Цыганова, Кольцова, Варламова и Гурилева, проявляя и в этом жанре свое постоянное стремление к конкретному и характерному.

Если песни «Без ума, без разума» и «Ох, тих-тих-тих-ти» написаны еще в традициях «унылой» песни, то в таких песнях, как «Душечка-девица», «Лихорадушка» и «Как пришел муж из-под горок», уже намечается жанр песни-сценки, расцветшей позднее в творчестве Мусоргского.

Особенный интерес представляют собой песни-вальсы: «Я сказала зачем», «Дайте крылья мне» (обе на слова Е. Ростопчиной) и «Моя милая, моя душечка» (слова Давыдова). Две последние относятся к тому распространеннейшему в русской бытовой лирике типу песни-вальса на стихи «кольцовского размера», о котором мы уже упоминали в первой главе. В них Даргомыжский широко использует типические для бытового романса интонационные формулы. Это в особенности заметно в романсе «Дайте крылья мне», где мы встречаем совершенно гурилевские интонации:



Некоторые фразы прямо напоминают обороты цыганских романсов, в том числе такой характерный (хотя и более поздний) образец «жестокого» романса, как «Очи черные»:



Даргомыжский любит употреблять характерные, патетические интонации бытового романса, например ход на уменьшенную квинту (от VI до II ступени минора или на уменьшенную септиму). Подобные обороты проникают, как отмечалось выше, даже в такие образцы «высокой лирики», как элегия «И скучно, и грустно» (см. пример на стр. 121).

Связи романсов Даргомыжского с бытовой, демократической лирикой, с жанрами «русской песни» и цыганского романса проявляются главным образом в общности интонаций. По форме же, по фактуре сопровождения романсы Даргомыжского в большинстве случаев гораздо сложнее бытовых песен с их традиционной куплетностью, с «гитарными» формулами сопровождения.

Эти жанры, видимо, привлекают Даргомыжского прежде всего своей интонационной общедоступностью, демократизмом. Интерес к бытовому романсу свидетельствует о том, что к своей цели, сформулированной в известном письме к Кармалиной («Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды»), Даргомыжский шел не только путем претворения в музыке интонаций разговорной речи, но и путем вовлечения в сферу профессиональной вокальной музыки интонаций «лирики быта», с их безыскусственной непосредственной выразительностью.

* * *

В конце 50-х годов Даргомыжский создает несколько песен, знаменовавших собой наступление нового этапа в развитии русской вокальной музыки. Произведения эти широко известны: драматическая песня «Старый капрал» и сатирические — «Червяк» и «Титулярный советник». К ним примыкает и пародийная песня «Мчит меня в твои объятья».

Особо значительны именно первые три произведения. С ними в русскую музыку пришел новый «лирический герой», обыкновенный, «маленький» человек, до того не считавшийся объектом, достойным внимания художника. В этих произведениях Даргомыжский переносит в область музыки принципы художественного направления, десятилетием ранее сложившегося в русской литературе и получившего наименование «натуральной школы».

Школа эта, считавшая своим учителем и родоначальником Гоголя, видела свои художественные задачи в изображении жизни, действительности в «натуральном», неприкрашенном виде, со всеми темными и прозаическими сторонами. Гоголь писал однажды: «...чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть поэту, чтобы извлечь из него необыкновенное и чтобы это необыкновенное было, между прочим, совершенная истина» [1]. В натуральной школе «обыкновенные» предметы становятся основным объектом внимания. Это особенно подчеркивал Белинский, теоретик и организатор нового направления, считавший, что основой школы является «исключительное обращение искусства к действительности, помимо всяких идеалов. Для этого нужно было обратить все внимание на толпу, на массу, изображать людей обыкновенных, а не приятные только исключения из общего правила, которые всегда соблазняют поэтов на идеализирование и носят на себе чужой отпечаток» [2].

Самым важным в новом направлении было то, что оно стремилось к правдоподобию прежде всего затем, чтобы привлечь внимание общества к темным и мрачным сторонам русской действительности, чтобы вызвать возмущение и протест, толкнуть на активное переустройство жизни.

Статьи Белинского о «натуральной школе» были началом борьбы за критический реализм, началом формирования русской реалистической эстетики. Движение, начавшееся в 40-х годах в литературе, постепенно росло и захватывало и другие виды искусства.

Сатирический журнал «Искра», с деятелями которого (художником Н. Степановым, поэтом В. Курочкиным и др.) Даргомыжский сближается в конце 50-х годов, в сущности продолжает традицию «натуральной школы».

Это подтверждают печатавшиеся в «Искре» литературные материалы: очерки-зарисовки характерных для русской действительности социальных типов (например, «Сомнительные существования» И. Панаева), сатирические стихи и куплеты.

Все это, как нельзя более, соответствовало склонностям Даргомыжского. И, конечно, портреты петербургских чиновников, нарисованные Даргомыжским в «Червяке» и «Титулярном советнике» сродни «Чиновнику» Некрасова, «Петербургскому дворнику» В. И. Даля-Луганского, «Петербургским шарманщикам» Д. Григоровича и другим произведениям, вошедшим в сборник «Физиология Петербурга», которым дебютировала новая литературная школа, этим сборником впервые заявившая о себе, как о школе. Музыкальные портреты в романсах и песнях Даргомыжского и литературные портреты в произведениях писателей «натуральной шко-

[1] Н. В. Гоголь. Несколько слов о Пушкине. Сочинения, т. 6. М., ГИХЛ, 1950, стр. 37.
[2] В. Г. Белинский. Взгляд на русскую литературу 1847 года. Собр. соч. в трех томах, т. III, стр. 781.

лы», несмотря на разницу во времени их создания, принадлежат к одному художественному направлению [1].

Сходство здесь не только в тематике, но и в конкретности ее художественной трактовки. В сущности социальная тематика, сатира, обличение нравов, хотя изредка, но все же находили отражение в русской вокальной музыке и до Даргомыжского. Песни на сатирически-обличительные тексты мы встречаем уже среди нотных приложений к «Аглае».

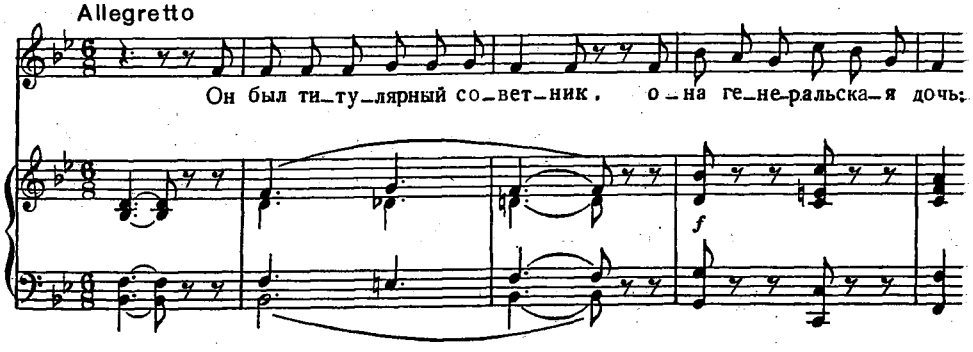
Даргомыжский в своих сатирических песнях идет по иному пути. Он не морализирует — он только изображает. Но это изображение настолько конкретно-образно, что тема неравенства и несправедливости ощущается гораздо острее, чем в каких-либо прямых поучениях и обличениях. Так, например, в «Червяке» он несколькими меткими штрихами набрасывает музыкальный портрет — и в герое куплетов Беранже проступают знакомые черты петербургского чиновника.

Портрет этот включает в себя и характеристику внешнего облика, конкретизированного в столь необычных для песни «сценических» ремарках — «скромно», «улыбаясь и заминаясь», «прищурив глаз» и — самое главное — психологическую характеристику.

Мелодия этой песни при ясно ощутимой связи с традицией водевильных куплетов отличается психологически-конкретной речевой выразительностью. Музыкальная речь героя нарочито обеднена мелодически и ритмически — это прямое подражание бытовой, сбивчивой скороговорке человека, не привыкшего говорить во весь голос. Его интонации оживляются лишь при упоминании о сиятельном друге. В этом отношении особенно показателен рефрен с его переходом от восклицаний: «Какое счастье! Честь какая!» к торопливому бормотанию: «Ведь я червяк в сравненьи с ним» и т. д., и снова — к подчеркиванию (на этот раз и гармоническому) слов: «Его сиятельством самим».

Именно интонация при минимальном участии других выразительных средств и является основным средством характеристики и самого героя, и отношения его к покровителю-графу.

Тот же метод применен и в «Титулярном советнике» (на слова Вейнберга), где уже в первой фразе интонационно противопоставлены бедный чиновник и пленившая его сердце генеральская дочь:



Интонация рассказчика здесь как бы сливается с интонацией самого героя песни, рассказывающего (хотя и в третьем лице) о своем неудачном любовном объяснении.

Даргомыжский верно схватил преувеличенную выразительность интонаций речи захмелевшего человека, подчеркнуто значительных на словах

[1] Можно провести и аналогию с живописью — песни Даргомыжского ближе всего к жанровым миниатюрам Федотова.

«генеральская дочь», патетических в произнесении слов «и пьянствовал целую ночь». Рисуя своего героя — пьяненького и жалкого, Даргомыжский не смеется над ним, как не смеется Гоголь над своим Акакием Акакиевичем. Создание таких песен, как «Червяк» и «Титулярный советник», говорит о горячем сочувствии композитора маленьким людям, человеческое достоинство которых попиралось столь безжалостно.

«Маленькому человеку» посвящена и драматическая песня «Старый капрал» (Беранже, в переводе В. Курочкина). Произведение это по своему драматизму, по реалистичности декламации очень характерно для Даргомыжского. Однако и в нем чувствуется связь с традициями Глинки, в частности с балладой «Ночной смотр», с которой его связывают и тема (рассказ наполеоновского солдата), и жанровые черты (песня-марш) и даже некоторые детали декламации (триольный ритм вокальной партии).

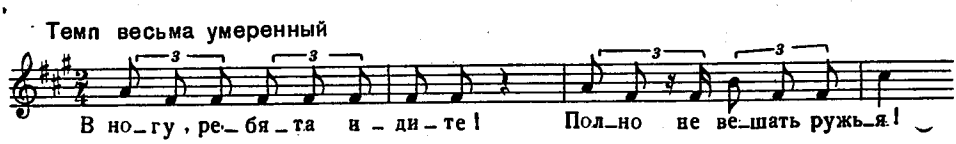
Но тема трактована совсем иначе, без той романтической героики, которая отличала собой «Ночной смотр». Очень показательны сокращения, которые делает Даргомыжский в тексте Беранже — Курочкина.

Он выпускает третью строфу, посвященную воспоминаниям о былых походах:

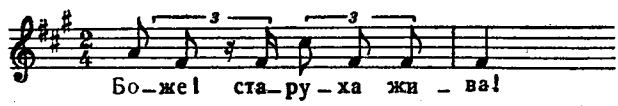
Братцы! Солдатские годы,
Служба — в руках у судьбы...
Помню я наши походы,
Время великой борьбы.
Эх! Наша слава пропала...
Подвигов наших молва
Сказкой казарменной стала...
В ногу, ребята! Раз! Два!

То, что для Глинки было основным в его наполеоновской балладе — героика славного прошлого, для Даргомыжского в его песне об осужденном на смерть солдате оказалось ненужным. И в этой песне на первом плане тема несправедливости к человеку, социальной несправедливости.

В декламационном отношении это одно из самых типичных для Даргомыжского произведений. Стремление Даргомыжского к тому, чтобы «звук прямо выражал слово», здесь проявилось, пожалуй, с наибольшей полнотой и ясностью. Многие мелодические обороты из «Старого капрала» могут служить прекрасной иллюстрацией интонационного богатства русской речи. Таковы, например, «повелительные» интонации:



ряд восклицательных интонаций вроде следующих:



Декламация песни «Старый капрал» — по существу декламация прозаического типа. В музыкальном расчленении текста Даргомыжский ориентируется не на ритмические, а на синтаксические грани, резко подчеркивает в музыке все многочисленные enjambements, например,

Молод и он оскорблять
Старых солдат...

Даргомыжский не случайно назвал это произведение «драматической песней»: сюжет здесь излагается не в повествовании рассказчика, а в прямой речи героя со всей присущей ей характерностью. Но этот же метод применен композитором и в рассмотренных выше сатирических песнях. Обозначившееся здесь сближение песенной и оперной характеристики получает затем развитие в творчестве композиторов второй половины XIX века.

Новым в русской музыке жанром, также возникшим под влиянием литературы, явилась и музыкальная пародия, представленная в творчестве Даргомыжского песнями «Мчит меня в твои объятья» и «Ревнуешь ты» («Jaloux du bel objet») [1].

Пародией в настоящем смысле слова является лишь романс «Мчит меня в твои объятья», с его комически преувеличенной выразительностью интонаций рефрена.

Произведения в новых жанрах — и «Старый капрал», и музыкальные сатиры, и пародии — были лишь одним из многочисленных опытов Даргомыжского, всю жизнь неутомимо искавшего новых путей к правде в искусстве. Несмотря на немногочисленность, именно они являются типическими для его творчества, сыграв очень большую, обновляющую роль в последующем развитии русской вокальной музыки.

Основное их значение, как мы старались подчеркнуть при анализе, заключалось во введении новых героев, до того не привлекавших внимания композиторов. Этим Даргомыжский как будто раскрыл наглухо забитую дверь, и в нее, вслед за его чиновниками и старым солдатом, вошли герои крестьянских песен Мусоргского.

Важную роль сыграли эти песни (особенно сатирические) и в расширении круга выразительных средств вокальной музыки. Так же как в поэтических пародиях, сатирах, стихотворных фельетонах середины XIX века вырабатывались новые формы стихотворной речи, так и в сатирических песнях Даргомыжского были найдены приемы предельно лаконичной и меткой характеристики образа, подхваченные и развитые Мусоргским.

* * *

Мы рассмотрели творчество Даргомыжского в нескольких аспектах: в его отношении к традициям Глинки, к традиции бытовой, демократической лирики и, наконец, к новым прогрессивным литературно-эстетическим течениям, принципы которых он перенес в область песенного творчества. Как мы видели, творческий облик Даргомыжского как песенного композитора представляется очень многообразным, в зависимости от выбранной им темы и жанра.

Характеристика Даргомыжского будет неполной, если не поставить общий вопрос о его отношении к поэтическому материалу. Слова Даргомыжского: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово, хочу правды» следует раскрыть на примерах его собственного творчества и лишь тогда станет ясно, какое содержание он в них вкладывал.

Весьма важно понять отношение Даргомыжского к поэзии его времени. Высокая требовательность Даргомыжского к художественному

---

[1] Что касается аранжировки Даргомыжским мелодии из вальса Штрауса со словами Э. Губера «Безумно жаждать твоей встречи», причисляемой М. С. Пекелисом к этой же группе (А. Даргомыжский. Полное собрание романсов и песен, т. II. М., 1947, стр. 661. Комментарии), то, с нашей точки зрения, пародийность ее весьма сомнительна и, как указывает сам же комментатор, мелодия эта в аранжировках разных авторов трактовалась как лирическое, а не как пародийное произведение.

качеству стихов отмечается неоднократно. Список поэтов, стихи которых Даргомыжский использовал в своем творчестве, поражает своей разнохарактерностью: Пушкин, Дельвиг, Жуковский, Кукольник, Кольцов, Тимофеев, Жадовская, Курочкин, Вейнберг...

Даргомыжский откликается едва ли не на каждое новое и яркое поэтическое явление. И если Глинка «читал» стихи самых различных поэтов все-таки в пушкинской традиции, то Даргомыжский находил совершенно разную интонационную манеру для высокой лирики Пушкина и Дельвига, для русских песен Кольцова и Тимофеева, для сатирических куплетов Курочкина и Вейнберга.

Однако при всей пестроте всех этих музыкально-поэтических «манер» все же в подходе Даргомыжского к стиху есть некоторые общие принципы. Для него в стихе важна прежде всего его сюжетно-смысловая сторона, затем отдельные поэтические образы, а затем уже и музыкальная сторона стихотворной речи, ее ритмическая структура (в широком смысле слова, включая сюда и строфику, и собственно ритм), рифмы и вообще звучание стиха. В некоторых случаях чтение стиха Даргомыжским даже приближает стих к прозе [1] (например, «Старый капрал»), в чем нельзя не видеть связи с постепенным изменением соотношения прозы и поэзии в русской литературе, с явным перевесом в сторону прозы к середине века. Весьма важно, что и в самую поэзию входят в это время типы, образы и речевые приемы, считавшиеся до того времени исключительным достоянием прозы.

На анализе «глинкианских» произведений Даргомыжского мы старались показать, как даже в романсах, явно написанных по канонам Глинки, чувствуется стремление к детализации музыкального выражения поэтического образа. Этим объясняются многие композиционные особенности романсов Даргомыжского.

Именно благодаря стремлению Даргомыжского передать в музыке все сюжетные и образные детали текста для него не характерна строфическая форма, которая предполагает обобщенный подход к тексту. Не характерны для него и произведения, построенные на противопоставлении двух контрастных музыкальных образов, столь часто встречающихся у Глинки. Для Даргомыжского гораздо типичнее романсы, где даже при четкости основных граней музыкальной формы, совпадающих с гранями формы поэтической, все же заметна тенденция к преодолению этих граней тем или иным способом. Примером может служить романс «Влюблен я, дева красота» на слова Языкова.

Эмоциональная взволнованность этого романса приводит здесь к нарушению структурного равновесия внутри каждой строфы и к отклонению от чистой строфической формы. Развитие каждой строфы заметно динамизируется к концу ее.

В начале романса ритмическое расчленение текста очень четко отражено в музыке — два первых стиха отделены ясными цезурами. Но далее — усиливающееся волнение как бы заставляет ускорять ритмическое движение: третий и четвертый стих

В твой голос ангельски-прекрасный,
В твои румяные уста —

слиты, сжаты в трехтактное построение, не уравновешивающее предшествующего четырехтакта. Поэтому повторение последнего стиха необхо-

[1] Это отмечается, например, в статье З. Эвальд о романсах Даргомыжского в сб. «Русский романс» (Опыт интонационного анализа) под ред. Б. В. Асафьева. М.— Л., 1930.

димо не только в эмоционально-мелодическом отношении (кульминация), но и в структурном — здесь восстанавливается равновесие. Еще более динамизирована вторая строфа, где нарастание волнения приводит к разорванности мелодической линии на отдельные, короткие мотивы.

В данном романсе строфический принцип ощущается еще вполне ясно, хотя строфы и не вполне тождественны. В большинстве же случаев Даргомыжский трактует строфическую форму еще свободнее, строя на сходном тематическом материале лишь начала строф и приближая форму романса к «сквозному развитию».

Таким романсом со «сквозным развитием» формы, в основе которой все же лежит строфичность, является романс «Вы не сбылись» на слова Языкова.

Стремление отразить в музыке все детали поэтического текста принимает иногда довольно наивные формы.

Так, например, в «Старом капрале», желая со всей точностью передать сцену прощания старого солдата с товарищами, Даргомыжский после слов: «Дай бог домой вам вернуться» дает в фортепианной партии аккорд fortissimo и поручает последний рефрен неизвестно откуда взявшемуся хору.

В исполнительской практике эта неожиданная, довольно надуманная театрализация песенной формы, конечно, не привилась, и хоровой рефрен попросту отбрасывается.

Наиболее типично для Даргомыжского стремление передать образы текста не в смене разных музыкальных образов, а в тонком изменении оттенков одного, более обобщенного и потому более «емкого» музыкального образа. Один из лучших романсов такого рода — «Что в имени тебе моем» на слова Пушкина.

Основной музыкальный образ романса рожден поэтическим образом

Волны, плеснувшей в берег дальний...[1]

Однако этот образ находит столь обобщенное выражение в музыке, что может развиваться именно, как основной образ романса, не противореча новым образам поэтического текста. Короткие «всплески» в фортепианном вступлении, естественно переходят в легко колышащийся фон фортепианного сопровождения. И не меняя этого образа, а лишь используя выразительность низкого регистра, Даргомыжский иллюстрирует слова:

Как звук ночной в лесу глухом.

Столь же тонко подчеркнуты и отдельные образы второй строфы, где дано повторение той же музыки, но варьирована фактура фортепианной партии (контрапунктирующий голос), варьирована гармония: слова «узору надписи надгробной» подчеркнуты «темным» аккордом VI низкой ступени. Третья строфа — средняя часть всей формы — выделена речитативным изложением вокальной партии. В репризе, текст которой противоположен всему предыдущему (там говорилось о забвении, здесь о воспоминании), опять очень тонкая смена оттенков, просветление колорита благодаря перенесению контрапунктирующего голоса в верхний регистр.

В этом романсе, следовательно, нет ни одного буквального повторения — легкое варьирование, тонкие музыкальные штрихи отмечают собой смену поэтических образов текста. По сути дела, метод, примененный Даргомыжским в этом романсе, близок методу Глинки в «Ночном смотре».

---

[1] Отмечено З. Эвальд в упоминавшейся выше статье («Русский романс», стр. 63).

Но весьма важно отметить, что Глинка применял метод варьирования одного основного образа в жанре баллады, смягчая таким образом обычную для баллады иллюстративность, Даргомыжский же использует этот метод в романсе лирическом, усиливая иллюстративность музыки.

Вообще же тяготение Даргомыжского к постепенности развития, к частой смене оттенков коренным образом отличается от манеры Глинки строить форму, как ряд больших, контрастных, законченных эпизодов. И, может быть, Даргомыжский нередко обращается к двухчастной форме (очень редкой у Глинки) именно потому, что двухчастная форма по самой природе своей легче переходит в форму «сквозного развития», чем трехчастная форма с обычным для нее ярким контрастом середины и обрамляющих частей.

Основным принципом связи музыки и поэзии в лирике Даргомыжского является декламационный принцип, отражение в музыке конкретных речевых интонаций.

Понятие декламационности в нашем музыковедении применяется в различных случаях. Мы говорим о декламационности мелодики по поводу и «Ночного смотра» Глинки, и «Старого капрала», и «Ты скоро меня позабудешь» Даргомыжского, и «Детской» Мусоргского в то время, как самому неискушенному слуху ясно, что декламационность во всех этих произведениях разная.

В работах о романсе иногда все еще варьируются высказывания Ц. Кюи, считавшего основным признаком «правдивой декламации» отсутствие повторений в тексте и точное соответствие числа звуков числу слогов. Так, в уже цитированной нами вступительной статье к романсам Даргомыжского М. С. Пекелис, говоря о декламационно-выразительной мелодии Даргомыжского, пишет: «Истоки этой «говорящей мелодии» и в лирике Алябьева, и во многих ранних романсах Даргомыжского, где господствует принцип: звук мелодии = слогу текста (например, «Голубые глаза» Даргомыжского)» [1].

С нашей точки зрения, критерий Ц. Кюи, так же как варианты его в работах современных музыковедов, безусловно недостаточен, ибо он является констатацией одного внешнего признака и совсем не затрагивает важнейшего вопроса об интонациях декламационной мелодии. Так, например, и «Ночной смотр» Глинки, и «Старый капрал» Даргомыжского написаны по принципу «звук мелодии = слог текста». Однако интонационно они очень различны. Декламация Глинки, как мы говорили выше, интонационно очень скупа, сдержанна, подчеркиваются лишь некоторые, особенно значительные слова. Даргомыжский же как бы дает точнейшую запись речевых интонаций. Переводя их на язык музыки, придавая им напевность, он всегда сохраняет связь с реальной «речевой мелодией».

Таким образом, существуют различные типы декламационной мелодики, требующие уточнения и классификации. И прежде чем перейти к анализу декламационности у Даргомыжского, мы должны установить некоторые общие принципы такого анализа [2].

В каждом вокальном произведении существуют две противоположно направленные, но находящиеся в неразрывном взаимодействии тенденции — песенно-мелодическая и декламационная, речевая. «Чистый тип» мелодического пения, как и «чистый тип» музыкальной декламации, мы

---

[1] А. Даргомыжский. Полное собрание романсов и песен, т. I. М.— Л., 1947, стр. 4.

[2] Вопросы музыкальной декламации в опере получили в настоящее время разработку в книгах, посвященных оперной драматургии, М. Друскина «Вопросы музыкальной драматургии оперы» (Л., 1952) и Б. Ярустовского «Драматургия русской оперной классики» (М., 1952).

можем представить себе лишь теоретически. Вокальная мелодия (если конечно, она не сведена к бессмысленным фиоритурам) всегда содержит в себе обобщение речевых интонаций, а с другой стороны, в декламационном пении (если оно не является натуралистическим копированием говора) интонации речи всегда мелодизированы. Таким образом, реалистическая мелодия синтезирует обе тенденции, хотя мы всегда чувствуем преобладание одной из них.

Речитатив и мелодически-оформленное построение (ария, песня) отличаются не только отношением к речевым интонациям, но и степенью мелодической и ритмической оформленности. Речитативная мелодия не имеет ясно выраженной тематической периодичности, звуковысотные кульминации совпадают с логическими центрами текста, распределяясь гораздо более свободно, чем в песенной мелодии.

Столь же свободно распределяются и ритмические акценты. В речитативной мелодии нет ясно ощутимой равномерной ритмической пульсации, обычный ритмический тип речитатива — это ряд коротких звуков, устремленных к более длительному в конце фразы.

Таким образом, в вокальной музыке декламационного характера композитору всегда приходится находить «равнодействующую» между двумя противоположно направленными силами: ритмически-организованным развитием музыки и ритмически-свободным развитием речи.

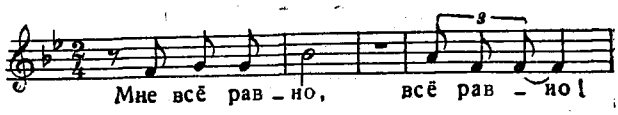
В музыке, написанной на стихотворный текст, противоречие между этими двумя тенденциями смягчается, так как в стихах мы имеем дело с речью, уже подчиненной той или иной ритмико-интонационной системе. Отражение в музыке поэтической речи, даже при максимальном приближении к речевым интонациям, всегда будет отличаться от свободного развертывания оперного речитатива (который чаще всего пишется на прозаический текст). Музыкальную декламацию, подобную оперному речитативу «говорком» условно можно назвать «прозаической декламацией», декламацию же, более упорядоченную в мелодическом и ритмическом отношении — «поэтической декламацией».

Романсы и песни Даргомыжского отличаются большим интонационным разнообразием, то приближаясь к обычной разговорной речи, то достигая высокого обобщения речевых интонаций в мелодии.

Установка на разговорную интонацию ясно ощущается, например, в песне «Старый капрал», о которой уже говорилось выше, и в романсе «Мне все равно» на слова Ф. Миллера. Текст этого романса написан в куплетной форме, с повторением слов: «мне все равно» в начале и в конце куплета. Даргомыжский же в этом романсе дает типичную разговорную интонацию; ритмическая трактовка стиха в романсе очень свободна: некоторые цезуры затушеваны, некоторые усилены, подчеркнуты и, наконец, ритмическое строение последнего, кадансирующего стиха нарушено: вместо

Мне все равно, мне все равно!

композитор завершает куплет следующей речитативной фразой:



Единство мелодии в известной мере нарушается приближением к интонациям живой, разговорной речи. В мелодии нет ни ясно выраженного подъема к кульминации, ни спада. Вершина мелодии достигается уже на

втором звуке вокальной партии, а в дальнейшем развитии мелодии она затрагивается как бы мимоходом. Мелодия все время держится на одном уровне (кроме последней, наиболее четкой по рисунку фразы), диапазон ее не велик, он словно ограничен пределами «речевой мелодии».

Эти же черты проявляются, хотя и не столь определенно, в некоторых более напевных романсах Даргомыжского, как например, «Юноша и дева», «Не скажу никому», «На раздольи небес», «Ты скоро меня позабудешь».

Мелодическая линия в них не имеет ясно выраженного направления, мелодические вершины берутся без подготовки, мелодия как бы «случайно» касается их. Часто высокий звук попадает на слабую долю и на малую длительность, чем весьма снижается организующая роль мелодических вершин. Существенно и то, что часто мелодические вершины мотивированы отдельными словами текста, а не логикой мелодического развития [1]. Примером может служить мелодия романса «Не скажу никому». Кульминация ее на словах: «Что палили огнем» в сущности не кульминация, она появляется неожиданно, после мелодического спада. То же в романсе «Ты скоро меня позабудешь».

В некоторых романсах Даргомыжского мы видим нарочитое приближение к интонациям бытовой прозаической речи. Такова сварливая, «бабья» скороговорка в «Мельнике» на слова Пушкина, такова и скороговорка в передаче рабьего, униженного лепетанья в «Червяке» на слова Беранже — Курочкина.

В некоторых романсах Даргомыжский, подобно талантливому оратору, подчеркивает особо значительные слова. Таковы рассмотренные выше романсы на слова Лермонтова «И скучно, и грустно» и «Мне грустно», с их подчеркнуто экспрессивным мелосом, как бы сотканным из восклицательных и вопросительных интонаций.

К тому же типу декламационной лирики относится и романс «Я все еще его, безумная, люблю» (слова Жадовской), интонационно очень близкий романсу «Мне грустно», но с несколько более подчеркнутой патетикой. Их заключительные фразы почти тождественны. Сюда же можно отнести и восклицательные заключения строф романса «Расстались гордо мы» (слова Курочкина).

Во всех этих романсах широко используются напряженно звучащие ходы голоса на уменьшенную квинту, уменьшенную септиму, нону, взятые непосредственно или с промежуточными звуками. Они-то, в сочетании со свободной, «речитативной» ритмикой, и придают такую экспрессивность восклицательным интонациям в этих романсах.

Уже одна широта круга «речевых интонаций» различного типа указывает на то, что эта сторона вокальной музыки была для Даргомыжского основной. Добавим, что «речевые интонации» используются композитором не изолированно, а в тесном взаимодействии с типическими интонациями бытового романса, с интонациями «высокой лирики» глинкинского типа и т. д. Все это образует сложный сплав, по разному окрашенный в зависимости от преобладания того или иного элемента.

Искания в области правдивого выражения слова были для Даргомыжского основной задачей, которой были подчинены все другие стороны

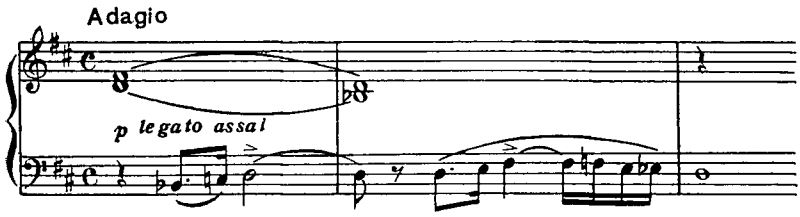
---

[1] Такое отношение к мелодии было у Даргомыжского вполне сознательным. В постоянно цитируемом письме к Кармалиной знаменитой фразе «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды» предшествует фраза, противопоставляющая творческие устремления Даргомыжского вкусам любителей мелодической музыки: «Рутинный взгляд их ищет льстивых для слуха мелодий, за которыми я не гонюсь. Я не намерен снизводить для них музыку до забавы» («А. С. Даргомыжский (1813—1863). Автобиография. Письма. Воспоминания современников», стр. 55).

творчества. Слову подчинены и такие элементы, как гармония и фактура фортепианного сопровождения. Во многих случаях мы находим в партии фортепиано изобразительные детали, долженствующие подчеркнуть тот или иной образ: «гитары звон» в романсе «Ночной зефир», топот коня в «Паладине», плеск воды в «Песне рыбки» и т. д. Однако изобразительность фактуры для Даргомыжского в общем мало характерна. Для него типичнее подчеркивание образов текста или тех или иных значительных слов путем применения какой-либо неожиданной гармонической краски. Такие гармонические штрихи находим в романсе «Что в имени тебе моем» (на словах «Узору надписи надгробной»), в «Старом капрале» (на словах «Тень императора встала»).

Однако среди произведений Даргомыжского есть группа, в которой выразительность фактуры и гармонии играет весьма существенную роль: это его восточные романсы — «Вертоград» (о котором уже говорилось выше), «Восточный романс» («Ты рождена воспламенять») и восточная ария «О, дева-роза, я в оковах» — все три на слова Пушкина.

Следуя традиции Глинки, Даргомыжский применяет здесь наиболее новые и свежие средства выразительности. «Восточный романс» всегда упоминается как один из ранних образцов применения увеличенного лада в русской музыке. Важно отметить, однако, что новое ладовое образование возникает не столько из сочетания гармонических комплексов (трезвучий D-dur и B-dur), сколько из сопоставления «трихордных» [1] интонаций, очень характерных для музыки различных народов Востока.



Таким образом, и здесь Даргомыжский остается верным своему основному методу мелодического интонационного мышления.

На той же мелодической основе возникают гармонические новшества (увеличенное трезвучие) в восточной арии («О, дева-роза, я в оковах»).

Интонационное единство вокальной и фортепианной партий здесь ощущается еще сильнее, чем в «Восточном романсе». Таким образом, и здесь обогащение гармонии и фактуры совершается под решающим воздействием мелоса, что так характерно для русской музыкальной классики в целом.

* * *

Многообразное, отзывающееся на самые разные художественные явления творчество Даргомыжского наметило много новых путей для дальнейшего развития русского романса. Яснее и определеннее всего идет путь от песен Даргомыжского к песням Мусоргского, с которым Даргомыжского сближает и стремление к реалистической конкретности музыкально-поэтического образа, и поиски новой тематики и жанров, и интонационно-речевые искания.

---

[1] Трихорд — короткий мотив из трех соседних звуков того или иного звукоряда.

Менее очевидна связь творчества Даргомыжского и Чайковского. Однако ее нельзя отрицать. Так, например, расширение интонационной «лексики» путем использования бытовых, широко распространенных музыкальных интонаций, начатое Даргомыжским в его романсах на слова Кольцова и Ростопчиной, было продолжено Чайковским, сумевшим поднять эти интонации до высоты подлинно-художественного обобщения.

Нашла продолжение и антологическая линия творчества Даргомыжского. Мы встречаемся с ней и в прямых подражаниях Даргомыжскому («Царскосельская статуя» Кюи), и в произведениях, развивающих эту линию: в некоторых поздних романсах Римского-Корсакова, явно связанных стилистически с тончайшей звукописью «Вертограда».

Но среди этих, в разные стороны направленных связей самой прочной оказывается та, которая объединяла Даргомыжского с другими композиторами в их исканиях единства слова и звука, сливающихся для наиболее полного и реалистического воплощения художественной идеи.

Глава IV

РУССКИЙ РОМАНС ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XIX ВЕКА. РОМАНСЫ БАЛАКИРЕВА И КЮИ

Вторая половина XIX века — период необычайного подъема творческих сил в русской музыке. Конец 50-х и 60-е годы выдвинули целую плеяду композиторов, имена которых по праву составляют гордость и славу нашей родины. Чайковский, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, Балакирев — все они вписали блестящие страницы в историю русской музыки.

Но не только изобилием талантов замечательно это время, а и все более крепнущей связью музыкального искусства с передовыми общественными идеями. И в первой половине века передовое русское искусство жило патриотическим воодушевлением Отечественной войны, свободолюбивыми стремлениями декабристов. Однако связь искусства с общественными течениями стала особенно тесной, а главное — ясно осознанной самими художниками именно с наступлением нового, революционно-демократического этапа освободительного движения в России. Отсюда бурный расцвет всех видов искусства: литературы, поэзии, живописи, музыки.

По сравнению с крупными музыкальными жанрами, особенно оперой и программным симфонизмом, романс второй половины века занимает более скромное место, несмотря на то, что в этом жанре продолжают создаваться замечательные произведения. На первый взгляд кажется, что передовые общественные идеи отражены в романсе — лирическом жанре — не так ярко, как в других. Однако внимательный анализ музыкально-поэтических образов романсов второй половины века показывает, что и здесь нашли отражение мысли и чувства, которыми жило все передовое русское искусство.

В песенно-романсном творчестве Мусоргского связь с эстетикой революционных демократов наиболее ясна и общепризнана. Его песни-сценки из крестьянского быта, его музыкально-сатирические произведения, его работа в области реалистической музыкально-речевой интонации — все это очень убедительные художественные аргументы. Не столь очевидны эти связи в песенном творчестве Бородина, Римского-Корсакова и Чайковского. Однако «Море», «Спящая княжна» и особенно «Песня темного леса» Бородина, «Анчар» и «Пророк» Римского-Корсакова скрывают под символикой своих образов тот же пафос обличения и борьбы, что и песни Мусоргского.

Но сила и общественное значение всего (а значит, и песенного) творчества Бородина, Римского-Корсакова, Балакирева, Чайковского не только в обличительном пафосе, а и в создании положительных образов.

Это стремление к созданию положительных образов, являясь продолжением глинкинской традиции, теснейшим образом связано и с эстетикой революционных демократов: напомним борьбу Чернышевского, как художника и критика-публициста за положительного героя в русской литературе. Русские музыканты подхватывают знамя этой борьбы и оказываются в одном ряду с самыми передовыми представителями русской литературы.

Смысл положительных образов, созданных передовыми русскими музыкантами — это прежде всего раскрытие душевной красоты русского человека и русского народа: его нравственной силы и чистоты, мощи его творческого духа, создавшего памятники бессмертной красоты в песнях и сказках, пословицах и поговорках, орнаменте и зодчестве.

Все это проявилось и в области романса и песни. Здесь с вдохновенной силой прозвучала та вера в великие духовные силы народа, то стремление к счастью, к будущему, которое русские люди пронесли через все исторические испытания.

Источником, питавшим творчество русских композиторов в эти годы, продолжала оставаться народная песня. Ее непреходящая ценность утверждается в теоретических высказываниях классиков русской музыкальной мысли. Высказывания эти, как мы увидим ниже, теснейшим образом связаны с взглядами на народную песню русских революционных демократов. Чернышевский, а за ним Серов, Стасов в своих статьях нередко отдают предпочтение народной песне перед профессиональной музыкой.

Такой взгляд на песню обусловлен не только чуткостью к ее музыкальным красотам. Народная песня для представителей русской передовой эстетической мысли была выражением мировоззрения народа. Это ясно видно из приводимых ниже высказываний.

«Естественное пение как излияние чувства,— писал Чернышевский,— будучи произведением природы, а не искусства, заботящегося о красоте, имеет, однако, высокую красоту; потому является в человеке желание петь нарочно, подражать естественному пению. Каково отношение этого искусственного пения к естественному? Оно гораздо обдуманнее, оно рассчитано, украшено всем, чем только может украсить его гений человека: какое сравнение между ариею итальянской оперы и простым, бедным, монотонным мотивом народной песни! Но вся ученость гармонии, все изящество развития, все богатство украшений гениальной арии, вся гибкость, все несравненное богатство голоса, ее исполняющего, не заменят недостатка искреннего чувства, которым проникнут бедный мотив народной песни и неблестящий, мало обработанный голос человека, который поет не из желания блеснуть и выказать свой голос и искусство, а из потребности излить свое чувство» [1].

Очень близкая к тезису Чернышевского мысль о преимуществе народной музыки над профессиональной высказана А. Серовым в его статье «Музыка южнорусских песен»: «Песни народные, как музыкальные организмы, отнюдь не сочинения отдельных музыкально-творческих талантов, а произведения целого народа, и всем складом своим весьма далеки от музыки искусственной, сочиненной вследствие сознательного подражания образцам, вследствие школы, науки, рутины и рефлексии. Это цветки данной почвы, явившиеся на свет будто сами собою, выросшие в полном блеске, без малейшей мысли об авторстве, сочинительстве, и, следовательно, мало похожие на парниковые, тепличные продукты учёной

[1] Н. Г. Чернышевский. Эстетика и литературная критика. М.— Л., 1951, стр. 35.

композиторской деятельности. Оттого в них ярче всего выступает — наивность творчества и та (по меткому выражению Гоголя в Мёртвых душах) *высокая мудрость простоты*, главная прелесть и главная тайна всякого художественного создания.

Как лилия, в своём пышном, целомудренном убранстве, затмевает блеск парчей и драгоценных каменьев, так народная музыка, именно своим детским простодушием, в тысячу раз богаче и сильнее, нежели все ухищрения школьной премудрости, проповедываемые педантами в консерваториях и музыкальных академиях» [1].

То же противопоставление «естественного» и «искусственного» музицирования и восприятия музыки, что у Чернышевского и Серова, находим мы и в статье Стасова «Тормозы нового русского искусства».

Острота этого противопоставления вызвана, конечно, полемической направленностью статей классиков русской критики, желанием подчеркнуть художественную ценность русской народной песни и привлечь к ней внимание читателей. Конечно, никакого умаления профессионального музыкального искусства эти высказывания не означали.

В классической русской музыкальной критике XIX века вопрос о связи профессионального искусства с народным разрабатывался как один из самых основных.

Однако во второй половине века соотношение между романсом и народной песней, а также между романсом в творчестве композиторов-профессионалов и бытовым романсом довольно заметно меняется. В первой половине XIX века романс, бытовая песня-романс и песня народная тесно соприкасались между собою в музыкальном быту; грани между ними часто можно было провести лишь условно. Во второй половине XIX века дифференциация этих трех видов русского песенного творчества становится гораздо более четкой, и взаимопроникновение их совершается уже не постоянно и не стихийно, а вызывается в каждом отдельном случае осознанным намерением художника.

Народная песня в эти годы продолжает звучать в музыке города. В статье «Двадцать пять лет русского искусства» Стасов писал: «Она [песня] окружает нас всегда и везде. Каждый работник и работница в России, точно тысячу лет назад, справляют свою работу не иначе, как распевая целые коллекции песен. Русский солдат идет в бой с народной песнью на устах. Она сродни каждому из нас, и не надо археологических хлопот для того, чтобы ее узнать и полюбить. Поэтому-то и каждый русский, родившийся с творческою музыкальною душою, с первых дней жизни растет среди музыкальных элементов, глубоко национальных» [2].

Во второй половине века русская песня из предмета бытового музицирования становится предметом внимательного собирания и изучения. Здесь прежде всего должны быть названы известные статьи Одоевского и Серова. Большой интерес представляет также статья Ап. Григорьева «Русские песни с их поэтической и музыкальной стороны». В связи с этим резко изменяется характер песенных сборников. В первой половине века составители сборников (Рупин, Кашин) отбирали песни главным образом по принципу их популярности и фиксировали песни в тех вариантах, в каких они звучали в городском музицировании. Во второй половине века, с развитием научной фольклористики, составители сборников проявляют наибольший интерес к стилистически чистым образцам старинной кресть-

---

[1] А. Н. Серов. Избр. статьи, т. I, стр. 110.
[2] В. В. Стасов. Избр. соч., т. 2, стр. 526.

янской песни. Влияния «книжной» поэзии в тексте песен и профессиональной музыки в напеве их уже воспринимаются как «порча» песни, и наиболее ценными образцами считаются вывезенные собирателями из дальних губерний. К обработкам предъявляются более строгие требования в отношении точности передачи ладовых и гармонических особенностей песни. В создании песенных сборников нового типа сыграли большую роль композиторы «могучей кучки» — Балакирев, Римский-Корсаков.

Однако старая традиция «бытовых» песенно-романсных обработок не умирает окончательно. Она продолжает жить в некоторых, преимущественно московских песенных сборниках К. Вильбоа, отчасти — М. Стаховича, хотя последний сборник и представляет немалую музыкально-научную ценность. Этому способствовали многие черты быта Москвы со знаменитыми цыганскими хорами, с трактирами и кофейнями, привлекавшими публику своими певцами-песенниками, гитаристами и торбанистами.

Связь народной песни и романса во второй половине XIX века осуществляется иными путями, чем в первой. Тогда главным каналом, через который вливались в романс народно-песенные интонации, был жанр «русской песни». Он сыграл очень большую роль в формировании национального стиля русской вокальной музыки. Отсюда значение этого жанра в раннем творчестве Глинки, как и в творчестве Даргомыжского в период предшествующий созданию его наиболее значительных произведений. Когда же национальный стиль русского романса сложился и окреп, жанр «русской песни» утратил свое прежнее значение.

Народная песня и песенность как метод музыкального выражения и во второй половине века остаются основой профессионального вокального искусства, от которой оно (в классических своих образцах) никогда не отрывается. Но русская народно-песенная интонация, как и интонация речевая, уже настолько органично усвоена в этот период композиторским сознанием, что национальный характер ясно ощутим и там, где нет специальной установки на песню в народном духе.

Резко разграничивается и область романса «профессионального» и «бытового», и значительно меняется их соотношение. Для того чтобы правильно понять его, следует помнить, что вторая половина века не выдвинула ни одного автора бытового романса, равного по значению Алябьеву, Варламову или Гурилеву. Из творческого наследия Булаховых, К. Вильбоа, А. Дюбюка остались в исполнительской практике лишь единичные произведения. Если в первой половине века (точнее — в первой трети его) бытовой романс являлся в значительной мере почвой, на которой вырастала, впитывая жизненные ее соки, лирика больших мастеров, то, начиная с середины века, бытовой романс чаще всего лишь популяризирует наиболее доступные для восприятия образы и интонации классического романса.

В лучших образцах бытового романса иногда возникают интересные отражения явлений «большого искусства». Одним из наиболее ярких примеров является творчество В. Пасхалова, композитора очень одаренного, но загубленного окружающей действительностью и трагически кончившего жизнь самоубийством. Его творческие симпатии явно тяготели к балакиревскому кружку, с участниками которого он встречался и лично. Некоторые произведения Пасхалова созданы под явным воздействием песен Мусоргского и являются как бы упрощенным вариантом их. Так, тема «Колыбельной» Мусоргского из «Песен и плясок смерти» нашла выражение в произведении Пасхалова «Дитятко, милость господня с тобою» (слова Огарева). Конечно, по художественному качеству эти произведения нельзя и сравнивать, но в то же время нельзя и отказать Пасхалову ни в очень искреннем выражении темы, ни в правдивости интонаций.

Не без влияния песен-сценок Мусоргского написана и песня «Проторила я дорожку».

Аналогию эпических образов в музыке «кучкистов» можно видеть в песне-балладе О. Дютша «Новгород», также одном из популярнейших произведений своего времени, что в значительной мере обусловлено текстом: скорбь о былой славе «вольного города» попадала в тон чувствам поколения «шестидесятников». Дютш нашел для выражения этой темы очень удачную, строгую и благородную эпическую мелодию.

Но следует отметить, что песни-романсы, отражающие значительные темы, редки и скорее представляют собой исключение, чем правило. Гораздо чаще композиторы бытового романса перепевали излюбленные мотивы своих предшественников в упрощенном виде. Продолжали создаваться бытовые русские песни, сотни песен-вальсов на слова Кольцова или в духе Кольцова, неизменным успехом пользовались плясовые песни, обычно называвшиеся цыганскими. Однако того разнообразия форм и характера «русской песни», которое отмечалось нами в творчестве, например, Варламова, в бытовом романсе второй половины века мы уже не встретим.

Песня-вальс, так гибко трактованная Гурилевым, в большинстве произведений второй половины века заштамповывается, ограничиваясь узким кругом мелодико-ритмических формул.

Однако немногие, выделяющиеся из общей массы бытовых романсов этого времени произведения не только выполняют функцию доведения до широкой аудитории образов «большого искусства» в упрощенном их варианте, но и сами накапливают материал для этого искусства. Так, например, в бытовом романсе, так же как и во всей русской вокальной лирике второй половины века, идет постоянная, хотя и не всегда осознанная работа над музыкальной «записью» речевых интонаций. Пожалуй, именно это отличает лучшие образцы бытового романса второй половины XIX века от бытовых романсов первой половины его, где лучшие стороны раскрываются в песенности, в кантилене, а не в декламации.

Романсы чисто-декламационного типа в бытовой музыке второй половины века немногочисленны и не очень интересны по сравнению с тем, что создали в этой области классики. Гораздо больший интерес представляют романсы, где декламационные моменты включаются в давно сложившийся, устойчивый жанрово-мелодический тип. Таковы, например, два романса в вальсовом ритме П. Булахова: трагический романс «Свидание» и лукаво-кокетливый романс «Нет, не люблю я вас». Весьма выразительна декламация в романсе Е. Абазы «Утро туманное, утро седое». Декламационные детали в них подчеркнуты, но не обособлены, декламация легко и естественно ложится на вальсовый ритм.

Таким образом, и во второстепенных явлениях русского романса этого времени можно найти очень интересные явления, не утратившие художественного значения и до наших дней. Однако в отборе и оценке их нам помогает время, отсеявшее огромное количество незначительного и неценного.

Поэтому отношение ведущих композиторов к бытовому романсу второй половины века было весьма критическим. Если ни Глинка, ни Даргомыжский не находили ничего унизительного для их композиторского достоинства в том, чтобы перекладывать на два голоса романсы композитора-дилетанта М. Яковлева или аранжировать цыганские песни, то отношение, например, Балакирева или Римского-Корсакова к подобным явлениям было совсем иным.

Взгляд на бытовой романс, как на музыку, далекую от истинной художественности, распространяется,— конечно, несправедливо,— и на

творчество Алябьева, Варламова и Гурилева. Стиль их в свете изучения народной песни, которому композиторы (особенно композиторы «могучей кучки») отдаются с огромным пылом, объявляется «псевдорусским», берется под сомнение и самое качество музыки. В этом отношении очень характерна также и статья А. Серова о романсах Балакирева, в которой профессионализм молодого композитора противопоставляется «варламовщине». О вкусах 30-х годов Серов писал, что тогда «над русскими романсами тяготела еще во всей силе пошлость, приторность мелодического характера — та «варламовщина», которая и теперь еще возбуждает симпатию очень обширного круга «любителей музыки»... [1]

Иначе — без всякой предвзятости — относился к бытовой лирике Чайковский, для которого она всегда ассоциировалась с самыми дорогими воспоминаниями: с жизнью в тесном семейном кругу, с бытом русской провинции и усадьбы. Будучи уже выдающимся композитором, он сохранил искренние симпатии к безыскусственной, задушевной песенной лирике прошлого. Чайковский признался однажды: «Иногда в музыке нравится что-то совсем неуловимое и не поддающееся критическому анализу. Я не могу без слез слышать «Соловья» Алябьева!!! А по отзыву авторитетов это верх пошлости» [2].

Ценя в музыке Алябьева «неуловимое», волнующее до слез, Чайковский в своей собственной лирике не отгораживался от интонаций «лирики быта», поднимая их до степени высокого искусства.

Таким образом, национальные традиции для Чайковского это не только традиции народного искусства и традиции Глинки и Даргомыжского, но и самая различная русская бытовая музыка, в том числе и те ее элементы, которые хотя и имели нерусское происхождение, но прочно вошли в музыкальное сознание широких кругов русских людей. В музыке Чайковского немало следов творческого общения с иными национальными культурами, за что его, как известно, неоднократно упрекали в «западничестве».

Но национальная основа творчества Чайковского проявлялась в главном, в изображении национального характера русского человека. Этой главной задаче подчинены у него все стилистические частности, и потому тот или иной оборот в музыке Чайковского, близкий Шуману, Бизе, Листу или какому-либо иному композитору Запада, в общем контексте его музыки становится его собственным и русским.

При ясной общей направленности вокального творчества русских композиторов пути достижения общих целей были в достаточной мере различны.

Так, например, мы видим, что, наряду с обращением к реалистической жизненно-конкретной тематике (в крестьянских песнях-сценках Мусоргского, в его же музыкальных сатирах, в некрасовском цикле Кюи и т. д.) в том же балакиревском кружке продолжают жить тенденции, связанные с музыкальным романтизмом. Они находят выражение и в «неистовой» патетике некоторых песен Балакирева, и в изысканно-тонком психологизме вокальных миниатюр Бородина и Кюи.

Мы видим также, как, наряду с укреплением национального стиля в вокальной музыке, с созданием произведений, до такой степени связанных с выразительностью русской речи, что они кажутся почти непереводимыми, неисполнимыми ни на каком другом языке («Детская» Мусоргского), расширяются связи с зарубежной музыкальной культурой, связи отнюдь не ученического характера. Среди композиторов Запада, привле-

---

[1] А. Н. Серов. Избр. статьи, т. I, стр. 340.
[2] П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. I, М., 1934, стр. 19.

кавших к себе внимание русских композиторов, особое место занимает Шуман. Русских композиторов в творчестве Шумана привлекал, прежде всего, глубокий психологизм его музыки, необычайная правдивость выражения душевных движений, т. е. то, что являлось реалистической основой его музыки. Отсюда тяготение к нему русских композиторов самых различных индивидуальностей и творческих направлений.

В рассматриваемый период сильно усложняется характер связей русского романса и поэзии. В первой половине века поэзия — ведущий литературный жанр — оказывает сильнейшее непосредственное влияние на русский романс, как мы старались это показать в первой части исследования. Во второй половине века поэзия уступает ведущую роль прозе и сама испытывает ее влияние как в отношении тем и сюжетов, так и в отношении характера самой поэтической речи, ее лексики, синтаксиса и т. д. Поэзия Некрасова — особенно яркий пример. В связи с этим воздействие на романс поэзии: ее жанров, композиционных особенностей, ритма становится не столь непосредственным, как это мы наблюдали в первой половине XIX века.

Однако связь романса с идейными течениями эпохи, отмеченная нами в самом начале главы, осуществляется главным образом через поэтические направления. На первом и особом месте здесь надо поставить поэзию Некрасова, оказавшую сильнейшее влияние на русское вокальное творчество в его передовых демократических устремлениях. Это сказывалось не столько в непосредственном обращении композиторов к стихам Некрасова, сколько в огромном воздействии на них самой поэтики Некрасова: его сюжетов, его образов, строя его речи. Это особенно ясно видно в песенном творчестве Мусоргского, но и в творчестве Бородина, Кюи, Чайковского мы встречаемся со своеобразным преломлением «некрасовского». Демократическая направленность творчества Некрасова, поставившего в центре своего искусства образ человека из народа и утвердившего его как основной положительный образ, совпадает с самой жизненной традицией в русской классической музыке, ведущей начало от «Сусанина» Глинки и намечавшейся еще и в доглинкинских операх.

Следует заметить, что и сама поэзия второй половины XIX века представляет собой весьма сложное и противоречивое явление. В первой половине столетия, несмотря на все литературные споры и разногласия, творчество Пушкина настолько возвышается над всеми остальными, что по существу определяет собой стиль всей эпохи, вошедшей в историю литературы именно как «пушкинская».

Вторая половина века выдвинула Некрасова как самого передового поэта, тесно связанного в своем творчестве с идеями революционных демократов. Однако в те же годы творили поэты совсем другого направления: Фет, А. К. Толстой, Майков, Полонский, Тютчев. Представители революционно-демократической критики резко осуждали их за оторванность от самых жизненных общественных задач, стоявших перед русским искусством, и в этом были правы. Но они были неправы, оценивая отрицательно все их творчество. Русскую поэзию нельзя представить без Фета, А. К. Толстого и Тютчева, так же как и без Некрасова. Не затрагивая или редко затрагивая социальные темы, они создали много ценного в области психологической лирики, они раскрывали красоту русской природы в своих поэтических пейзажах.

Стихи многих поэтов этого направления связаны не только с поэтической традицией, но и с музыкальной и с последней даже в большей мере. Музыкальные закономерности композиции, обилие повторов, восклицаний и т. д., характерные для «мелодической» лирики, использование

песенных размеров — все это в большей или меньшей степени типично и для лирики А. Фета (который прямо назвал цикл своих стихотворений «мелодиями»), и для А. К. Толстого, Я. Полонского, А. Апухтина и др.

Очень большое количество произведений этих поэтов было положено на музыку и продолжало жить в качестве явлений уже не поэтического, а музыкального искусства. И думается, что эту часть русской поэзии нельзя и оценить должным образом без учета ее музыкального звучания, очень широкого и разнообразного. Стихи Фета, Полонского, Апухтина и других находили отражение в музыке и таких великих мастеров, как Чайковский, Римский-Корсаков, Танеев, и в творчестве Варламова, Донаурова, Дюбюка и многих других авторов бытового романса, имена которых уже забыты, а произведения еще живут.

Таким образом, мы здесь встречаемся с фактом обратного влияния музыки на поэзию, почти не освещенного в нашей науке, но представляющего несомненный интерес.

Все это говорит о том, что во второй половине века мы напрасно искали бы столь же прямолинейных связей романса с поэтическими направлениями, как в предшествовавший период.

Отметим и еще одну новую, по сравнению с предшествовавшим периодом, черту: расширение круга поэтических интересов композиторов и, вслед за отечественной, широкое использование поэзии других стран в русской музыке. Из поэтов Запада в 60—70-х годах у нас особенно любили Гейне, стихи которого нашли в русском романсе разнообразное воплощение (Бородин, Кюи, Мусоргский, Римский-Корсаков). Рядом с поэзией Гейне следует поставить поэзию А. Мицкевича, к которому обращались еще современники поэта (Алябьев, Глинка), а в дальнейшем — Даргомыжский, Римский-Корсаков, Чайковский. Особенно часто обращался к поэзии Мицкевича Кюи, воспринявший интерес к польской культуре от своего учителя С. Монюшко. Широкой волной вливается западная, особенно немецкая, поэзия в русскую музыку в творчестве Рубинштейна (романсы на слова Гете, Гейне, Эйхендорфа, Уланда и др.).

Интерес русских музыкантов к поэзии Гейне заслуживает особого внимания. Конечно, Гейне был ими воспринят в значительной мере через Шумана, очень тонко интерпретировавшего его стихи. Но это была только одна сторона. Русский читатель познакомился с Гейне при посредстве переводчиков и критиков из революционно-демократического лагеря, видевших в Гейне поэта, близкого им по направлению, ненавидевшего так же, как и они сами, буржуазное общество.

Весьма примечательна рецензия Н. Добролюбова на стихи Гейне в переводе и с предисловием поэта-революционера М. Михайлова.

Об этом предисловии Н. Добролюбов пишет: «Единственный упрек, который можно сделать этой статейке — тот, что она коротка. Особенно досадно это в той части статьи, в которой говорится, что Гейне «был барабанщиком воинственного легиона молодых деятелей юной Германии» (стр. XII). Самое выражение это непонятно без указания на стихотворение Гейне, в котором он говорит, между прочим:

Стучи в барабан, и тревогой
Уснувших от сна пробуди.
Вот смысл глубочайший искусства!
А сам маршируй впереди.
Вот Гегель, вот книжная мудрость,
Вот смысл философских начал.
Давно я постиг эти тайны,
Давно барабанщиком стал.

Это стихотворение не мешало бы привести в статейке о Гейне; тогда характеристика его с этой стороны была бы полнее и яснее для читателей» [1].

Из этой рецензии ясно, как воспринималась передовыми русскими людьми поэзия Гейне. Образ поэта — барабанщика революции заставлял читать и лирику его не как «чистую лирику», а как социально окрашенную. Это следует иметь в виду при рассмотрении довольно обширного круга русских романсов на слова Гейне.

Расширение круга поэтических интересов композиторов сопровождается и углублением их в проблему синтеза музыки и слова. Как мы говорили выше, в романсе второй половины XIX века, по сравнению с первой его половиной, нет столь непосредственного отражения поэтических жанров, композиции стиха, его ритмической стороны и т. д. Но одна сторона музыкально-поэтических связей — отражение в музыке интонаций речи — получает очень широкое развитие. Декламационные искания в музыке данного периода являются не только музыкально стилистическими исканиями. В основе их лежит стремление к демократизации музыкального искусства, стремление сделать музыкальную интонацию столь же общепонятной, как речевая.

Вопросы связи музыки и слова занимают важное место в эстетике революционных демократов (о чем подробнее будет сказано ниже), явившейся и обобщением опыта передового русского искусства и программой для него.

Чрезвычайно важно и то, что поиски правдивой интонации были для русских композиторов средством наиболее конкретного, реалистического выражения мысли и чувства. Особенно следует здесь выделить Мусоргского, разрабатывавшего проблему связи музыки и слова не только творчески, но и теоретически.

Для балакиревского кружка эта проблема — одна из основных. Она служит предметом споров и обсуждений, она занимает видное место в эпистолярном наследии Мусоргского, Балакирева, Стасова. Проблема эта получает теоретическую разработку в книге Ц. Кюи «Русский романс».

Но нельзя не видеть некоторой односторонности в попытках решения этой проблемы только путем поисков музыкального соответствия речевой интонации. Так, например, Кюи в своей книге, много раз говоря о связи музыкальной и поэтической формы, часто понимает под этим лишь частные вопросы декламации. Вопрос о музыкально-поэтическом образе не получает у него теоретической разработки.

Конечно, творческая практика даже самого Кюи, не говоря уже о других «балакиревцах», шире и богаче их теоретических высказываний. Чем дальше, тем глубже композиторы осознают возможности мелодии как основы музыкальной выразительности. И мелодия в их произведениях как бы «впитывает» в себя декламационно-речевые детали, обобщая их. Это очень ясно видно, если проследить эволюцию вокальной лирики Римского-Корсакова и Балакирева.

Слово и музыка, декламационность и напевность — это основные вопросы, вокруг которых шли споры между балакиревским кружком и Чайковским, также уделявшим значительное внимание этим проблемам. Устами Кюи балакиревцы дали несправедливую оценку вокальному творчеству Чайковского, по-своему понимавшего «музыкальную правду». Однако творческие пути Чайковского и балакиревцев были вовсе не столь

---

[1] Н. Добролюбов. Песни Гейне в переводе М. Михайлова. «Современник», 1858, № 5.

противоположны, как это казалось их современникам, а иногда и им самим. Мы увидим, как в поздних своих романсах и Мусоргский, и Балакирев, и Римский-Корсаков идут навстречу Чайковскому, отказываясь от догматизма своих прежних установок и расширяя круг выразительных средств.

В процессе исследования нам придется затронуть и еще один круг связей русского романса, становящийся во второй половине века шире и значительнее: связи романса с русской оперой. И в первой половине века многие произведения оценивались нами как своего рода «эскизы» оперных образов. С еще большим правом мы можем так рассматривать произведения Мусоргского, Чайковского, Бородина, Римского-Корсакова. Исследование этого рода связей в настоящий момент имеет особую актуальность. При обсуждении задач, стоящих перед советской оперой, все чаще и чаще раздаются голоса, призывающие уделять большее внимание романсу как «лаборатории» советской оперы. Изучение опыта классиков может во многом помочь решению данной проблемы.

Таков общий силуэт русского романса во второй половине XIX века. Дать этот общий очерк тем более необходимо, что в дальнейшем изложении нам придется неоднократно нарушать хронологический порядок, чтобы не разбивать монографические очерки-главы.

* * *

В конце 50-х годов в русской музыке сложилось новое передовое направление: балакиревский кружок, или «могучая кучка». Ясное осознание творческой цели, последовательная и непримиримая борьба за реалистическое, национальное, демократическое искусство отличают собой деятельность балакиревцев, особенно в годы молодого подъема их творчества — в 60—70-е годы.

В эти годы в творчестве балакиревцев все сильнее и сильнее проявляются черты реалистической эстетики, основы которой были сформулированы в 1855 г. в знаменитой диссертации Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности». Многие положения Чернышевского нашли непосредственное отражение в критических и эстетических работах Стасова и в обширном эпистолярном наследии композиторов кружка. Чтение и перечитывание работ Белинского, Чернышевского, Добролюбова давало передовым композиторам пищу для творческих споров и обсуждений, в которых постепенно формировались теоретические положения реалистической музыкальной эстетики.

В годы «собирания сил» балакиревского кружка особо важную роль в творчестве его представителей играла вокальная музыка — романсы и песни. Объясняется это не тем, что песенные формы были для молодых композиторов наиболее простым и «легким» родом творчества; преимущественное внимание к вокальной музыке связано с самыми основами демократической эстетики, в которой важным критерием ценности художественного произведения была доступность его для восприятия.

Немногие страницы, уделенные музыке в диссертации Чернышевского, говорят о пении и прежде всего о народной песне.

В музыке профессиональной Чернышевский также отдавал предпочтение вокальным формам, среди которых на первое место он ставил оперу. Творческая практика композиторов — членов балакиревского кружка — является подтверждением того, что они в этом отношении разделяли взгляды Чернышевского.

Положения Чернышевского получили продолжение и развитие и в теоретических работах. Вероятно, не без непосредственного влияния вы-

сказываний Чернышевского сформулированы основные положения книги Кюи «Русский романс».

Кюи писал: «Но раньше еще следует заметить, что вокальная музыка несомненно предшествовала музыке инструментальной, потому что уже первый человек имел возможность с помощью голоса, звуками передавать свои ощущения и свое настроение. Народные песни тоже существовали в самой отдаленной древности и послужили колыбелью современного романса, когда *коллективное* творчество перешло в творчество *индивидуальное* и выразилось в художественной, технически совершенной форме» [1]. Важно отметить, что Кюи, развивая ту же мысль, что и в приведенных выше высказываниях Чернышевского, Серова и Стасова, рассматривает здесь народную песню как почву для развития индивидуального вокального творчества.

Исключительное внимание «кучкистов», а особенно Мусоргского, к выразительной речевой интонации, сближение пения и речи также связаны с эстетикой Чернышевского, который в своей диссертации едва не ставил знака равенства между пением и эмоциональной речью. «Человек, находящийся под влиянием чувства радости или печали,— писал Чернышевский,— делается сообщителен; этого мало: он не может не выражать во внешности своего чувства: «чувство просится наружу». Каким же образом выступает оно во внешний мир? Различно, смотря по тому, каков его характер. Внезапные или потрясающие ощущения выражаются криком или восклицаниями; чувства неприятные, переходящие в физическую боль, выражаются разными гримасами и движениями; чувства сильного недовольства — также беспокойными, разрушительными движениями; наконец, чувства радости и грусти — рассказом, когда есть кому рассказать, и пением, когда некому рассказывать или когда человек не хочет рассказывать» [2].

Преимущественное внимание композиторов балакиревского кружка к вокальной музыке связано не только с непосредственно эмоциональной стороной вокальной музыки, и но и с понятиями и образами, данными в тексте.

Вокальная музыка (как и программная инструментальная) привлекала их прежде всего конкретным характером выражения, приближающим ее к литературе, занимавшей в реалистической эстетике 60-х годов самое высокое положение среди других видов искусств.

О ведущей роли литературы и литературной эстетики прямо говорит Стасов, называя «учителями и колонновожатыми» художников 60-х годов Гоголя и Белинского — из предшествовавшего поколения, Добролюбова, Островского и Некрасова — из современников [3].

Конкретность музыкального выражения противопоставлялась романтическому взгляду на музыку как на иррациональное искусство, стоящее выше разума с его точными понятиями. Но, с другой стороны, в таком взгляде была и известная недооценка выразительных возможностей музыки, не имеющей определенной программы.

В вокальной музыке, и именно в песне, раньше, чем в других музыкальных жанрах, проявились реалистические творческие принципы «могучей кучки». Мусоргский, раньше чем приступить к работе над своими гениальными музыкальными драмами, создал ряд вокальных произведений, нарисовав в них целую галерею образов людей из народа («Колыбельная Еремушке», «Калистрат», «Сиротка» и т. д.) Величественному

---

[1] Ц. Кюи. Русский романс. Пб., 1896, стр. 5.
[2] Н. Г. Чернышевский. Эстетика и литературная критика, стр. 34—35.
[3] В. В. Стасов. Избр. статьи, т. 2, стр. 416.

эпосу «Князя Игоря» Бородина предшествовали его эпическая «Песня темного леса», баллады «Спящая княжна» и «Море».

О роли романсов в формировании мелодического оперного стиля Римского-Корсакова мы имеем ценнейшие свидетельства самого композитора.

Наконец, поиски индивидуализированной художественной формы, свободной от обязательных условностей, также ранее всего проявились в вокальной музыке. Здесь они принимали форму поисков соответствия музыки слову, что являлось одной из основных задач балакиревского кружка и в песенных жанрах, и в опере.

Эта проблема по-разному решалась отдельными композиторами балакиревского кружка в разные периоды их творчества, что будет подробно рассматриваться в последующем изложении. Здесь мы лишь отметим, что решение проблемы музыки и слова не было решением только стилистической задачи, что это было связано с основными проблемами эстетики и прежде всего с проблемой доступности для слушателя художественного произведения во всей глубине его содержания. Именно эта задача объединяет такие разные, на первый взгляд, тенденции, как борьба Мусоргского за конкретность музыкально-речевой интонации в 60—70-х годах и борьба Римского-Корсакова за музыкально-обобщенную мелодию в 90-х годах.

* * *

Раньше всех других «кучкистов» выступил на творческом поприще Балакирев. Хотя основной областью его творчества была инструментальная музыка, романсы его сыграли важную роль в истории этого жанра в России.

Римский-Корсаков в «Летописи» отмечает большое влияние романсов Балакирева на свои собственные, говоря, что его первый романс «Щекою к щеке ты моей приложись» был написан, «вероятнее всего, из желания подражать Балакиреву, романсами которого я восхищался» [1].

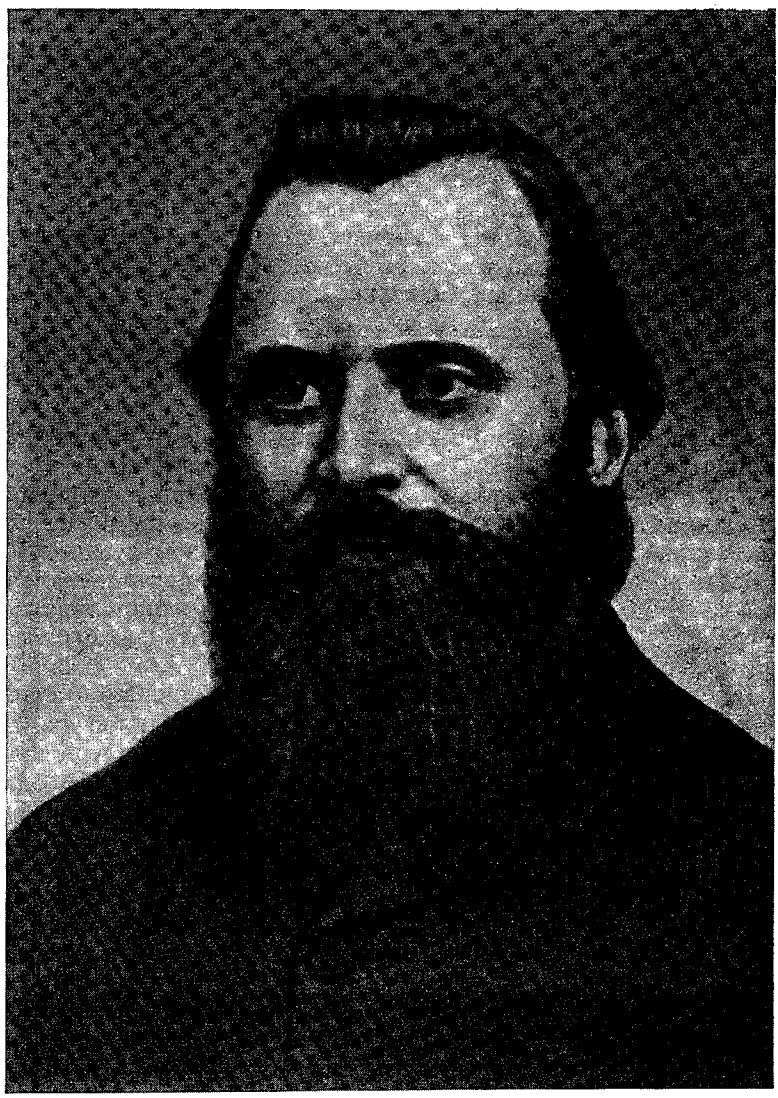
Путь Балакирева как вокального композитора не представляет собой единой, постепенно развивающейся линии. После романсов, написанных в 50—60-х годах, наступает большой перерыв в работе над этим жанром (связанный с длительным общим творческим кризисом Балакирева). Следующая группа романсов появляется только в середине 90-х годов (1895—1896), а последняя в 900-х годах.

Эти три группы романсов значительно отличаются друг от друга. Конечно, некоторые общие стилистические черты присущи им всем: например, особый тип мелодии — напевной, но не широко развитой, определенные излюбленные композиционные типы, богатая и выразительная фактура сопровождения, характерные для Балакирева гармонические приемы и т. д.

Но круг тем, образов и настроений во всех трех группах очень различен. Особенный интерес представляет группа романсов 50—60-х годов, из которых ясно видно, как композитор отходил от установившихся в русской вокальной лирике первой половины XIX века жанров и средств выразительности и искал свою индивидуальную манеру, как формировались новые, характерные уже для вновь наступающего этапа развития русской музыки темы, образы и средства выражения.

---

[1] Н. Римский-Корсаков. Литературные произведения и переписка. М., 1955, стр. 42.



М. А. БАЛАКИРЕВ

Если в романсах первой группы отражены прежде всего искания молодого Балакирева, то вторая и третья противоречиво отражают в себе, с одной стороны, полную профессиональную зрелость, а с другой, угасание когда-то мощного творческого духа. Чрезвычайно интересные для разрешения частной проблемы «позднего Балакирева», они не занимают такого важного места в общей эволюции русского романса.

Более половины всех романсов Балакирева (23) относится к первому, наиболее продуктивному периоду его творчества. Они написаны в промежуток времени между 1855—1865 гг. Три самых ранних романса, написанных в 1855 г. и впервые опубликованных в 1908 г. (в издании 1947 г. названных «забытыми»), еще незрелы, подражательны, творческая индивидуальность Балакирева в них почти не ощущается. Но уже серия из 12 романсов, изданных в 1859 г., включает в себя шедевры балакиревской лирики: «Песню Селима», «Взошел на небо месяц ясный»и др. Эта серия получила очень высокую оценку Серова, написавшего о них благожелательную рецензию и отметившего «несомненный, истинный талант в авторе» [1]. И действительно, целый ряд романсов отмечен печатью очень сильной и яркой творческой индивидуальности, все смелее заявляющей о себе.

Во всей большой группе романсов, написанных в 50—60-х годах, очень ясно ощущается тяготение композитора к четким, устойчивым вокальным жанрам: «русской песне», баркароле, серенаде, балладе, танцевальному романсу. Однако вполне «типовыми» являются лишь немногие романсы, например, «Баркарола», баллада «Рыцарь», «Испанская песня». В остальных же Балакирев дает в достаточной мере самостоятельную трактовку вокальных жанров, значительно обогащая и интеллектуализируя выразительные средства романса. Примером может служить даже простенькая песня-вальс «Обойми, поцелуй» на слова Кольцова.

Очень сходная по внешнему облику с песнями Гурилева и Варламова, она значительно совершеннее их по фактуре фортепианной партии, где традиционная «гитарная» формула очень гибко переходит в мелодически-развитое, хотя и скромное по звучанию сопровождение. В мелодическом отношении песня «Обойми, поцелуй» близка лучшим образцам лирики Варламова.

Другие две «русские песни» написаны также на слова Кольцова: «Песнь разбойника» и «Мне ли молодцу». Выбор текста и трактовка жанра весьма показательны для Балакирева: выражение удали, бунтарства, стихийного разлива молодых сил как нельзя лучше соответствовали темпераменту и устремлениям молодого композитора. Песни Балакирева не новы по жанру: песни вольницы привлекали композиторов лет за двадцать до его дебюта (напомним популярность у композиторов стихотворения Вельтмана «Что отуманилась, зоренька ясная»). Но Балакирев сумел найти в них новые, свежие штрихи: очень выразительны, например, начальные фразы песен, как бы передающие широкий и свободный жест. Значительно обогащает Балакирев и фактуру фортепианной партии.

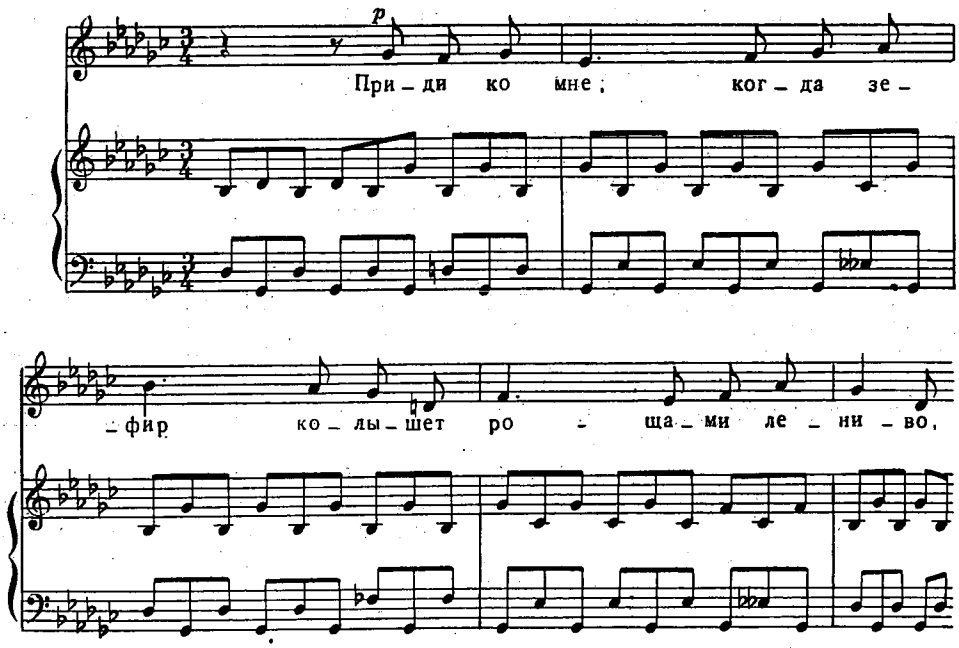
Очень близок городской песенной традиции еще один кольцовский романс — «Так и рвется душа». Образцом для этого произведения послужил романс Даргомыжского «Не скажу никому», в свою очередь тесно связанный с бытовой песней.

«Глинкианство» молодого Балакирева проявилось в целом ряде его романсов, хотя и очень по-разному в каждом из них. Иногда это почти копирование, например, в романсе «Когда беззаботно, дитя, ты резвишься», являющемся как бы вариантом мазурки Глинки «К ней».

---

[1] А. Н. Серов. Избр. статьи, т. I, стр. 339.

По-иному выражено влияние Глинки в двух других лирических романсах: «Приди ко мне» (слова Кольцова) и «Взошел на небо месяц ясный» (слова Яцевича). Оба они уже достаточно самостоятельны и не являются «копией» или «вариантом» каких-либо романсов Глинки. Но характерное для обоих романсов настроение любовного томления, страстного и нежного зова заставили воображение композитора обратиться к глинкинскому образу Ратмира — живому воплощению любовной страсти. Ю. В. Келдыш в «Истории русской музыки» отмечает родство начальной интонации романса «Приди ко мне» с начальной же интонацией арабской мелодии, использованной Глинкой в средней части арии Ратмира, что придает восточный оттенок всему романсу.



Еще заметнее восточный колорит в романсе «Взошел на небо месяц ясный», также окрашенном «ратмировскими» интонациями. Они особенно ясно слышны в средней части, заключительная фраза которой представляет собой почти цитату из арии Ратмира.

Можно отметить также сходство интонаций и ритмического рисунка средней части романса (poco meno, mosso, $^6/_8$) с «Грузинской песней» Глинки.

Вместе с тем оба названных выше романса уже достаточно самостоятельны; это проявляется, в частности, в обогащении фактуры партии фортепиано, особенно в романсе «Приди ко мне». Серов в упоминавшейся выше рецензии на романсы Балакирева особенно отмечает новизну трактовки фортепиано. В этом романсе следует отметить прежде всего образность фортепианной партии, как бы передающей один из основных образов текста: «Зефир колышет рощами лениво». Легкое, «ленивое» движение, не нарушающее сонного покоя природы, очень выразительно передается триольным колыханием в фортепианной партии, подчеркнуто-статичной в гармоническом отношении.

Тяготение Балакирева к восточному колориту в музыке раскрылось со всей полнотой и яркостью в «Грузинской песне», на слова Пушкина.

В этой песне примечательна прежде всего точность передачи национального колорита именно кавказского, а не общевосточного (песня была написана после кавказской поездки Балакирева). Это сказалось главным образом в мелодике с характерным для народных песен «колорированием» и использованием высокого, почти фальцетного регистра. Детально разработанное сопровождение представляет собой как бы фортепианное переложение звучания ансамбля народных инструментов, в нем ясно слышны и отстукивание на ударных инструментах повторяющегося ритма и узорный наигрыш духовых. Характерно, что Балакирев обозначил в фортепианной партии названия инструментов, а впоследствии и оркестровал «Грузинскую песню».

В своем романсе Балакирев раскрывает драматургию пушкинского стихотворения. Сюжет стихотворения Пушкина представляет собой как бы предельно лаконичный вариант его поэмы «Кавказский пленник»: здесь то же контрастное сопоставление двух женских образов, один из которых принадлежит настоящему, другой — прошлому, причем прошлое оказывается сильнее. Совпадает и то, что одна из женщин — соотечественница героя, другая — дочь Кавказа.

В музыке это выражено путем противопоставления образа «песни Грузии печальной» в крайних частях центральному recitando, говорящему о воспоминаниях прошлого, навеянных этой песней.

Особого внимания заслуживает трактовка образов Востока в «Песне Селима», одном из лучших произведений Балакирева. Эта мужественная, героическая мелодия заставляет вспомнить «Кабардинскую песню» Бестужева — Алябьева, рассмотренную нами в главе I. И стихи Лермонтова, и музыка Балакирева написаны в традиции декабристского понимания образов кавказского Востока. У Лермонтова это, конечно, неслучайно, но, вероятно, неслучайно и у Балакирева.

В рамках настоящей работы мы не можем подробно осветить этот вопрос, упомянем только, что многие черты, характерные для русского искусства декабристской поры, Балакирев мог воспринять не из книг, а в живом общении со старшим другом своей юности А. Д. Улыбышевым. Улыбышев как член литературного кружка «Зеленой лампы» был весьма близок декабристским кругам и даже был внесен следственной комиссией в так называемый «Алфавит членам бывших злоумышленных обществ и лицам прикосновенным к делу...», но был «оставлен без внимания», как сказано в том же «Алфавите» [1].

«Песня Селима» воспринималась поколением 60-х годов именно как песня о борьбе за свободу, о чем свидетельствует цитирование ее в романе «Что делать?» Чернышевского. Значительность этого эпизода особенно подчеркивалась В. И. Лениным, как о том рассказывает В. Шульгин в своих воспоминаниях:

«И вот как-то Владимир Ильич меня спросил, помню ли я «даму в трауре»? Я не раз до этого читал «Что делать?», но о «даме в трауре» помнил плохо.

— Как так? — удивился Владимир Ильич, и прочел стихи:

А юноша-воин
На битву идет,
Ружье заряжает джигит...

---

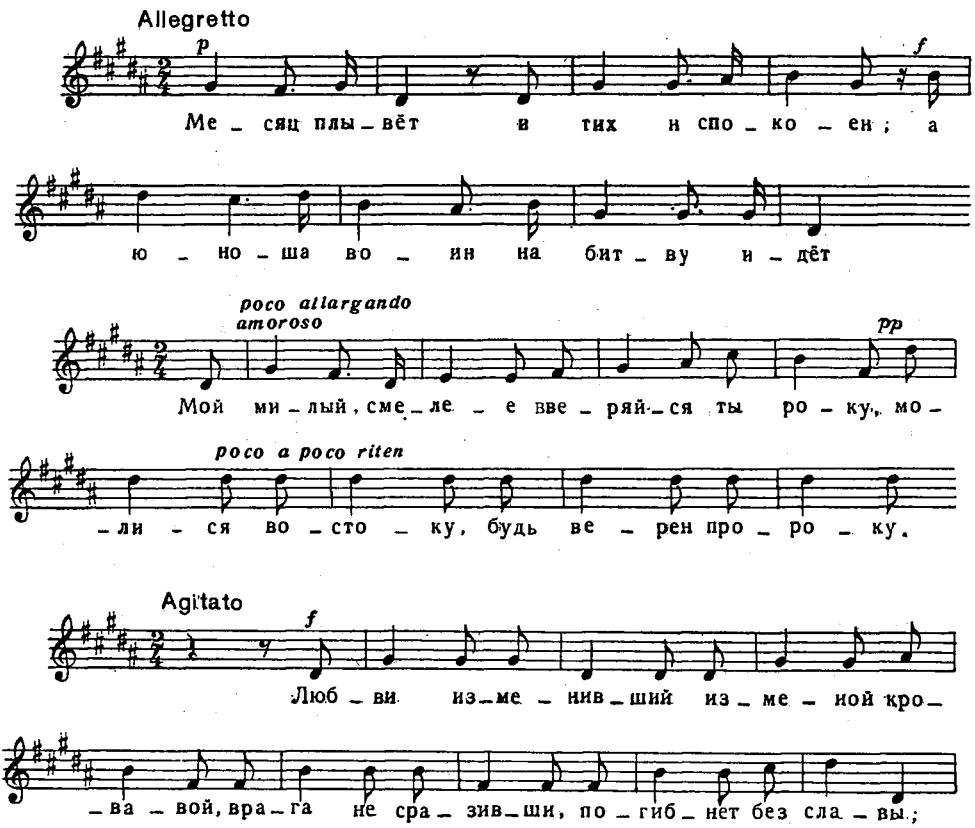
[1] За Улыбышевым прочно установилась в нашем музыковедении репутация «западника». А между тем, его статьи, читанные на собраниях «Зеленой лампы», являются одним из самых ранних выражений национального самосознания в декабристском понимании этой категории. Это по-новому освещает дружбу Улыбышева с молодым Балакиревым и протягивает связующую нить между двумя поколениями русских прогрессивных деятелей.

М. Ю. ЛЕРМОНТОВ

— Это она поет. Она зовет Веру Павловну и Кирсановых в подполье. В этом же весь смысл. Вера Павловна после многолетних исканий приходит к выводу, что выход в революции. А вы не помните!..» [1].

Восприятие кавказского Востока как родины вольности было одной из многочисленных нитей, связывавших Балакирева и с Лермонтовым, на слова которого написана «Песня Селима», и с революционными демократами. Об этом свидетельствует великолепная «Песня Селима» — одно из лучших произведений Балакирева и одно из ярчайших отражений восточной темы в русской музыке. Песня Балакирева является замечательным по своей глубине проникновением в сущность стихотворения Лермонтова, наполненного духом воинской доблести, презрением к изменникам и трусам.

«Песня Селима» примечательна прежде всего мудрой лаконичностью и высокой обобщенностью выражения. Не прибегая к излишней детализации музыкального выражения, композитор тем не менее чрезвычайно тонко передает содержание текста в музыке, несколько варьируя каждую строфу. Сравним, например, интонационные оттенки вариантов начальной фразы:



В первой строфе, говорящей о юноше-воине, в мелодии подчеркиваются решительные интонации, ритмически-опорные звуки совпадают с ладовыми устоями, мужественный, героический характер мелодии подчеркивается маршеобразностью ритма. Вторая строфа, являясь вариантом первой, очень от нее отличается. Речь девушки, напутствующей уходящего

[1] В. Шульгин. Памятные встречи. «Литературная газета» от 16 апреля 1955 г.

на битву друга, сначала звучит очень мягко (чему способствует прием «опевания» опорных звуков), а затем на словах «молися Востоку, будь верен пророку» приобретает характер экстатической клятвы. И новый оттенок — в третьей строфе. В ней как бы синтезированы героические интонации первой (появляющиеся здесь в упрощенном виде) и «интонации клятвы» из второй строфы, звучащие благодаря изменению регистра и фактуры сопровождения, как трагическое пророчество.

Это различие оттенков еще более подчеркивается фортепианной партией: маршеобразной в первом куплете, подчеркнуто статичной во втором, стремительной и возбужденной в третьем.

В «Еврейской мелодии» (на слова Лермонтова — из Байрона) образы Востока трактованы иначе. Это произведение — дань «неистово-романтическим» тенденциям в творчестве молодого Балакирева. Чрезмерная преувеличенность эмоций в данном случае достигает эффекта, противоположного задуманному: произведение кажется холодным.

Все рассмотренные выше произведения молодого Балакирева так или иначе имеют свой прообраз в музыке его предшественников. Но среди романсов раннего периода есть и совершенно оригинальные: «Искупление», «Песня старика», «Сон», «Введи меня, о ночь», «Песня золотой рыбки».

Здесь в полной мере проявилось характерное для «кучкизма» стремление к возможно большей конкретизации слова в музыке и наметились типичные именно для Балакирева пути этой конкретизации.

Весьма примечательна прежде всего композиция большинства романсов. Балакирева чаще всего привлекают тексты, дающие возможность построить романс на двух, резко контрастных образах («Исступление», «Сон», «Песня старика»). Такая композиция не является изобретением Балакирева. Она характерна, например, для немецкой романтической лирики. Контрастные композиции мы встречаем в песнях Шуберта («Смерть и девушка», «Весенний сон» и др.), Шумана («Былые злые песни»). Как мы отмечали выше, такие композиции нередко встречаются у Глинки («Ночной зефир», «Попутная песня»). Но Глинка, обычно противопоставляет лирическое высказывание более «объективному» жанровому или пейзажному фону, Балакирев же дает контраст двух противоположных психологических состояний. Это в какой-то мере связано и с особенностями натуры самого композитора — неуравновешенного, легко переходившего от одной крайности к другой. «Из одних противоречий я создан»,— писал он о себе однажды.

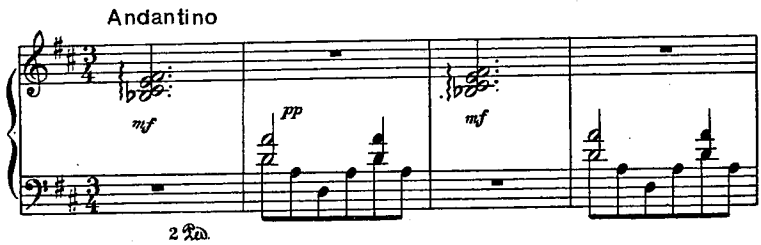
Именно психологический контраст погони за утраченной юностью и сознания ее невозвратимости мы находим в «Песне старика», именно таково противопоставление пригрезившегося счастья любви и жестокой реальности одиночества в романсе «Сон». Иной, менее острый контраст любовного стремления и любовного блаженства положен в основу романса «Исступление».

Острота психологического противопоставления рождает и своеобразную музыкальную композицию, не симметричную, как у Глинки, а двухчастную, с резким, иногда трагически звучащим «срывом» в конце. Острота этого «срыва» подчеркивается прежде всего гармоническими средствами. Обычно это сдвиг на терцию, получающий различное истолкование, в зависимости от гармонического контекста: минорная субдоминанта соль-мажора после тоники ми-минора в «Песне старика», D_7 ко II низкой ступени фа-диэз мажора после его тоники — в «Сне». Вокальная партия в обоих случаях так же резко изменяется, приобретая характер выразительного речитатива.

Романсы с такой контрастной композицией, подчеркивающей основные образы поэтического текста, очень удавались Балакиреву и нередко

вызывали у его друзей желание подражать главе кружка. В последующем изложении мы не раз встретимся с характерной «балакиревской двухчастностью» в творчестве Кюи, Мусоргского, Римского-Корсакова. Гораздо слабее Балакирев там, где стремление к конкретности выражения приводит к излишней детализации, как это получилось в романсе «Введи меня, о ночь», чрезвычайно мозаичном по музыке.

Индивидуальные, «балакиревские» черты очень заметны в «Песне золотой рыбки» — одном из самых лучших произведений композитора. Здесь нужно прежде всего отметить образность фортепианной партии, прозрачно-хрупкое звучание которой как бы передает и журчание речки, и игру световых бликов на ее поверхности. При единстве фактурной основы варианты фактуры выразительно, без излишней детализации иллюстрируют текст. Выразительна и гармония: Р. Зарицкая в своей статье о романсах Балакирева [1] правильно подметила «фантастичность» звучания первого же аккорда, своего рода «лейтгармонии» романса:



При всем разнообразии романсов Балакирева они создают достаточно цельное впечатление. В них может быть не с такой ясностью, как в инструментальных произведениях композитора (например, в «Увертюре на русские темы», симфонической поэме «Русь» и других), выражены его основные идейно-художественные устремления. Но эмоциональный облик Балакирева его романсы раскрывают едва ли не с большей полнотой, чем крупные сочинения. Его бунтарство, его романтические порывы со всей силой проявились в таких романсах, как «Исступление», «Еврейская мелодия», «Песня старика». Ясно звучат в некоторых из них и трагические нотки, как первые предвестники наступивших затем лет душевного кризиса и почти полного творческого молчания («Песня старика», «Сон»).

И с той же яркостью, что и в «Тамаре» и «Исламее», раскрыты в романсах образы Кавказа: мужественный и свободолюбивый дух горцев в «Песне Селима», прелесть восточной любовной лирики в «Грузинской песне», нетронутая красота природы Кавказа в «Песне золотой рыбки».

Все эти черты романсов молодого Балакирева оказали очень сильное влияние на его друзей-учеников. Оно прослеживается и в некоторых романсах Кюи, и у молодого Римского-Корсакова, и у Мусоргского.

Поздние романсы Балакирева, может быть более совершенные по мастерству, не имели столь сильного и непосредственного воздействия на судьбы русского романса.

* * *

Около тридцати лет отделяют вторую серию романсов Балакирева (1895—1896) от рассмотренных нами выше. За это время, как известно, в жизни и в самой личности их автора произошли большие перемены, далеко еще не полно освещенные в литературе о Балакиреве. Отказ на

[1] Сб. «Русский романс», стр. 93.

долгие годы от музыкальной деятельности и даже от самого творчества, разрыв с прежними друзьями — все это не могло не наложить отпечатка на произведения, отметившие собой новое возвращение к творчеству.

В поздних произведениях Балакирева обычно прежде всего подчеркиваются черты упадка творчества, а затем отвлеченности, умозрительности, даже мистицизма. Эти черты действительно ясно ощутимы в ряде его произведений, в том числе и вокальных. Но отметить только их было бы недостаточно. Прежде всего следует более четко разграничить две группы романсов: написанные в 1895—1896 гг. значительно отличаются от написанных в 900-х годах. Традиционный взгляд на весь поздний период как на период деградации следовало бы пересмотреть.

Десять романсов 1895—1896 гг. воспринимаются как интимный лирический дневник композитора. Романсы эти, конечно, больше говорят о внутреннем мире Балакирева, чем страницы воспоминаний о нем, рисующие часто весьма несимпатичный облик. Романсы же говорят прежде всего о том, что художник в Балакиреве не умер.

Определенный, четко очерченный круг образов в романсах 1895—1896 гг. позволяет рассматривать их как своего рода цикл.

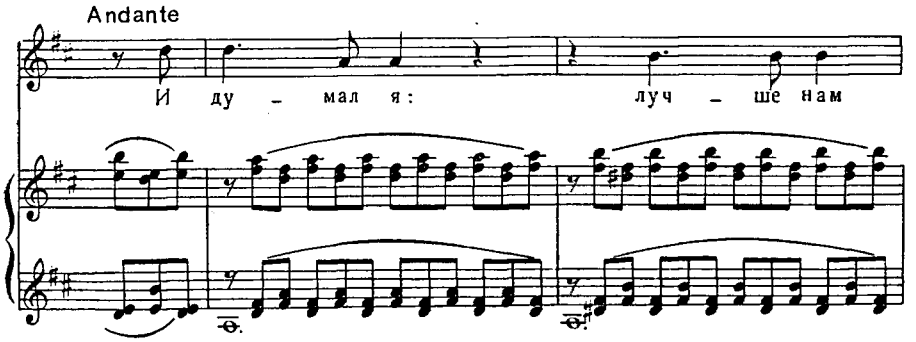
Почти весь он (восемь романсов из десяти) посвящен образам природы — спокойной, величаво прекрасной. Восприятие природы здесь такое же, какое мы видим в романтическом искусстве: она противопоставляется мятежному и страдающему духу человека. Слиться с природой, «раствориться» в ней — такова мечта художника. Об этом говорят слова романсов «Над озером», «Не пенится море», «Ноктюрн», «Догорает румяный закат», «Когда волнуется желтеющая нива». Особняком стоит романс «Пустыня», о котором следует говорить отдельно.

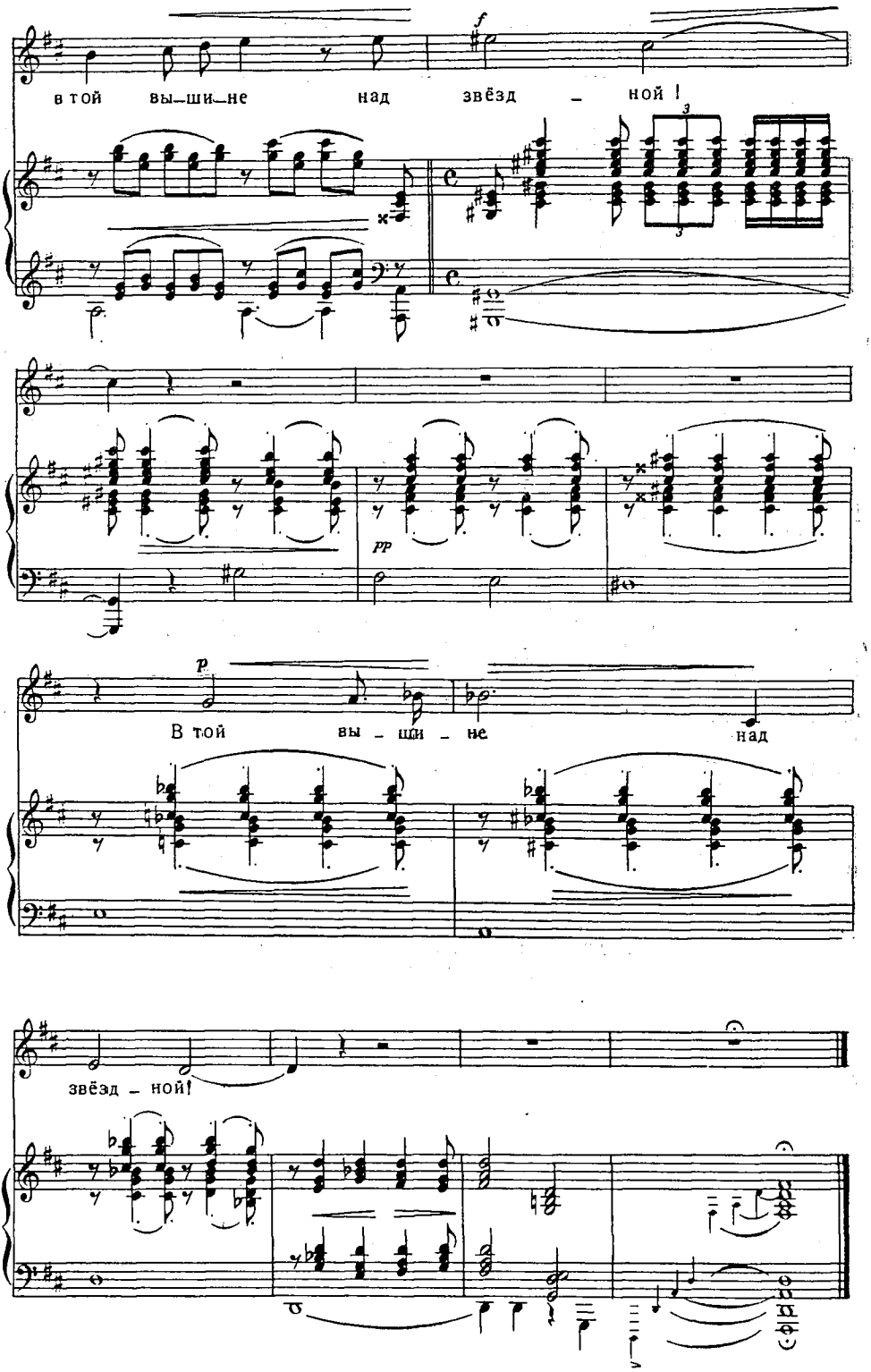
Примечательно то, что Балакирева особенно влекут к себе картины спокойной природы: просторы нив, спокойное море, звездное небо. Природа в них становится как бы символом покоя и вечности, престолом бога, недоступного людским взорам.

О такой трактовке образов природы ясно говорят заключительные эпизоды романсов «Ноктюрн» и «Когда волнуется желтеющая нива». «Ноктюрн» (стихи Хомякова) завершается многозначительными словами:

Там звезды живые катятся в огне...
И детское чувство проснулось во мне:
И думал я: лучше нам в той вышине
Надзвездной!

Вся эта строфа звучит на прозрачном «мерцающем» фоне партии фортепиано, и особенно подчеркивает Балакирев последнее слово, как бы сразу переводя музыку в иную, «надзвездную» сферу.




в той вы-ши-не над звёзд - ной!
pp
p
В той вы - ши - не над
звёзд - ной!

Эффект неожиданного гармонического просветления и даже отдельные гармонии, ритм и фактура фортепианной партии весьма напоминают эпизод из финала IX симфонии Бетховена (Adagio ma non troppo, ma divoto), близкий к романсу Балакирева и по образам текста:

Ты творца постиг ли, свет?
Выше солнца и планет
Он хранит свои законы.

В том же плане трактовано и заключение романса «Когда волнуется желтеющая нива». И здесь опять особое внимание композитора привлекли слова

И счастье я могу постигнуть на земле,
И в небесах я вижу бога,

после которых он развертывает пышную фортепианную коду с торжественными хоральными звучаниями.

Наряду с выражением в образах природы чувства мистического пантеизма мы находим и более конкретную, реалистическую их трактовку, хотя и окрашенную сумрачными, пессимистическими настроениями.

Таков романс-поэма «Пустыня» (слова Жемчужникова). Первая часть его — замечательное по своей образности выражение тяжелого бесконечного пути. Повторяющаяся в басу остинатная фигура, напоминающая глухие звуки погребального колокола, наводила некоторых исследователей на мысль, что музыкально-поэтические образы романса проникнуты религиозной символикой, что трудный путь через пустыню — это «земное странствие» человека, а зеленый сад, ожидающий путника, символизирует блаженство за гробом [1].

Действительно, в первой части романса явственно звучит похоронный звон (вызывающий ассоциации с знаменитым траурным маршем Шопена из сонаты b-moll). Но нарисованная во второй части картина чудесного сада слишком полна чувственной прелести, слишком уж напоминает любимые Балакиревым образы Востока, чтобы вызывать представление о мистических «райских селениях». Балакирев здесь непосредственно опирался на образы текста: зеленый оазис в пустыне. И если уж искать здесь другой, скрытый смысл, то не вернее ли было бы предположить, что чудесный край, нарисованный в этой музыкальной картине, есть страница воспоминаний о прошлом, о любимых Балакиревым картинах природы Кавказа и об отражении их в творениях его молодости? На эту мысль наводит и то обстоятельство, что в этой, второй части романса мы встречаем фразу, являющуюся почти цитатой из «Исламея» Балакирева, точнее из второй «татарской» темы.

То же слияние образа мечты о счастье с образами природы Востока мы встречаем и в романсе «Сосна» на слова Лермонтова.

Автобиографический тон цикла несколько нарушается только двумя романсами: «Я любила его» на слова Кольцова и «Как наладили» на слова Мея.

Первый из них представляет собой как бы вариант раннего, тоже кольцовского, романса «Обойми, поцелуй». Но при сходстве типа здесь отмечаются и существенные отличия: композиция романса усложнена

[1] См., например, Ю. В. Келдыш. История русской музыки, ч. 2. М—Л., 1947, стр. 112—118.

контрастной средней частью с элементами драматического речитатива. А вместе с тем в романсе нет той непосредственности чувств, которая так привлекает в песне, написанной Балакиревым в молодые годы.

Песня «Как наладили» стоит особняком среди всех остальных вокальных произведений Балакирева, большей частью лирических. Тема этой песни, полной горькой иронии, в какой-то мере близка теме «Трепака» Мусоргского: герой ее не знает, где ему «утопить змею-тоску»: в «царевом кабаке» или в быстрой речке? Близка к Мусоргскому и музыкальная трактовка темы — горькие слова ее парадоксально сочетаются с музыкой в характере народной плясовой песни и от этого звучат еще мрачнее. Песня эта резко отличается и по теме, и по музыкальному языку от других произведений цикла, но включение ее еще больше подчеркивает основную тему: обращение к вечной природе как бегство от людей. Так тяжел и мрачен единственный образ, взятый из окружающей жизни!

Уступая ранним романсам в яркости и драматизме, романсы 90-х годов отличаются большей цельностью и законченностью, зрелым, установившимся композиторским почерком. Мелодия вокальной партии стала более пластической, напевной, композитор находит уравновешенное соотношение между двумя компонентами — голосом и фортепиано.

Однако для романсов не характерно широкое мелодическое развитие с устремлением к единому мелодическому центру-кульминации. Это в значительной мере обусловлено общим характером музыки, где созерцательность преобладает над драматизмом. Любопытно, например, что в особо значительных моментах (например, в заключительных эпизодах романсов) Балакирев чаще использует выразительность среднего и низкого, чем высокого регистра голоса. Очень характерные «затухающие» заключения с использованием низкого регистра встречаем в романсах «Пустыня», «Ноктюрн», «Догорает румяный закат».

В партии фортепиано в этом цикле развиваются те же картинно-изобразительные тенденции, которые наметились уже в раннем творчестве. Балакирев в сущности был первым русским композитором, уравнявшим в правах партии фортепиано и голоса именно из-за стремления к звукописи. В отношении ранних романсов можно даже говорить об излишней щедрости его звукописи, о чрезмерной насыщенности партии фортепиано («Грузинская песня», «Еврейская мелодия»).

Романсы 90-х годов отличает бо́льшая строгость стиля. Некоторая однотипность выразительных средств связана с однотипностью образов в большинстве романсов. Господствующий образ этого цикла — природа, и при этом всегда спокойная, без бурь и волнений. Отсюда преобладание зыблющихся, колышащихся «пейзажных фонов» в романсах.

Но стремление к ясности и уравновешенности в средствах выражения не могло сгладить противоречий, свойственных Балакиреву как человеку и художнику. И это очень ясно видно в рассмотренном выше цикле, где отразились и поиски гармонии в природе и в религии, и реминисценции любимых когда-то художественных образов, и трагическая ирония в отражении окружающей действительности.

Романсы 900-х годов, также написанные на протяжении небольшого периода времени, в цикл не складываются. Их образы, жанры, принципы музыкального развития представляют собой довольно пеструю картину.

В этой группе романсов прежде всего следует отметить стремление к расширению формы и масштабов романсов, к созданию романса-поэмы, романса-картины. Таковы три произведения на слова поэта-славянофила А. С. Хомякова, привлекавшего Балакирева главным образом религиозно-философской стороной своего творчества.

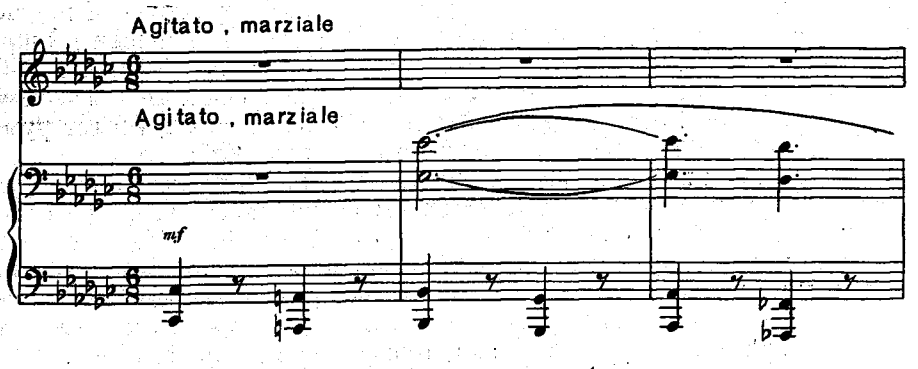
Романс «Спи!» является одним из самых слабых и надуманных произведений Балакирева. Но и в двух других произведениях, хотя они написаны с большей убежденностью и мастерством, чувствуется творческий кризис художника.

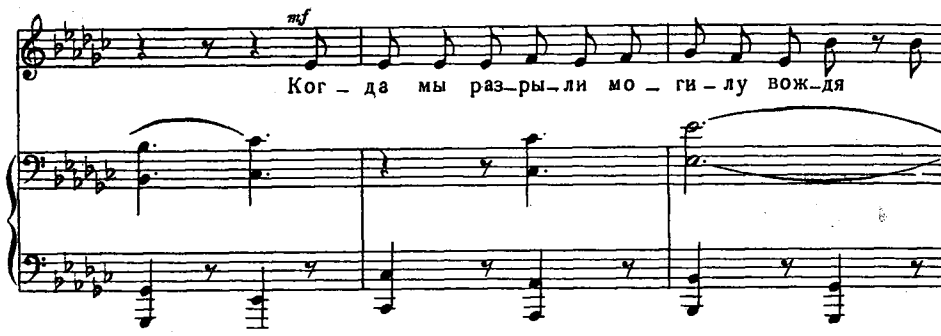
В «Видении» Балакирев обращается к образу Праги, города, с которым были связаны воспоминания о самом кипучем периоде его деятельности, города, которому он впервые показал гениального «Руслана» Глинки. Но в стихотворении Хомякова, выбранном композитором, этот образ связан со славянофильской идеей религиозного объединения славянских народов под эгидой православной церкви. И потому центральным музыкальным образом, «венчающим» это произведение, оказывается церковный напев «Христос воскресе», проходящий сначала в инструментальном сопровождении, к которому затем присоединяется голос, и, наконец, рассыпающийся в праздничном колокольном звоне апофеоза. Вся же предшествующая часть, несмотря на свои довольно большие размеры, воспринимается как развернутый пролог к теме «Христос воскресе». В этой первой части нет законченного мелодического образа: это — почти мелодекламация на фоне сопровождения, иллюстрирующего рассказ о фантастическом полете над разными городами и странами.

«7 ноября 1840 г.» — произведение, по типу близкое к балладе. У Хомякова это стихотворение является одной из частей «наполеоновского цикла», написанного в 1841 г. Сюжет стихотворения — перенесение на родину праха Наполеона — дает поэту повод для скорби о минувшей славе полководца. Особенно выразителен конец стихотворения.

И снова, скрепляя свинец гробовой,
Тогда оросили мы горькой слезой
Его доску гробовую.
Как будто сложили под вечный покров
Всю силу души и всю славу веков,
И всю гордыню людскую.

Избранный сюжет определил и характер музыки: суровый и мрачный. На первом месте здесь поэтическое слово, которому композитор стремится дать прозвучать как можно ярче, музыка здесь всецело подчинена слову. Отсюда преобладание декламационной манеры, образцом для которой послужила баллада Глинки «Ночной смотр» (конечно, тут сыграло свою роль и некоторое сходство сюжета). Основная тема баллады, звучащая после краткого «эпиграфа» на мотиве «Dies irae», прямо напоминает тему «Ночного смотра».





Напевность появляется лишь в среднем эпизоде, в рассказе о том, как вместо ожидаемой бури настала еще более мирная тишина. Весь же рассказ о мертвом полководце выдержан в строгой, интонационно-сдержанной декламационной манере с иногда лишь прорывающимися патетическими возгласами.

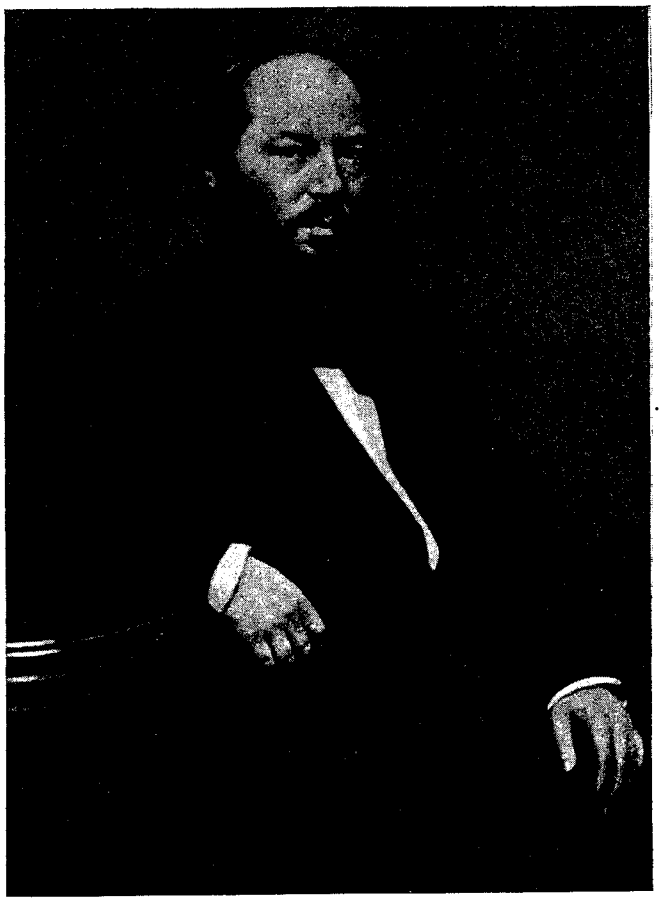
И «Видение», и баллада о Наполеоне — произведения, явно обращенные в прошлое и по сюжету, и по общему настроению музыки, которой, однако, нельзя отказать в своеобразной, мрачной красоте. Они, без сомнения, являются выражением реакционных сторон художественного мировоззрения Балакирева.

Но наряду с этими произведениями он создает гениальную «Запевку» на слова Мея — дифирамб русской песне. В этом позднем произведении Балакирева с новой силой звучали те струны его творчества, которые были так сильны в произведениях его молодости и казались совсем умолкнувшими. Работа композитора над народными русскими песнями, которую он не прекращал и в поздние годы, дала здесь замечательный творческий результат. В мелодии, в инструментальных подголосках к ней чувствуется живое проникновение в сущность народной песни. И вопреки модернистским «веяниям времени» Балакирев создал в «Запевке» произведение, наполненное пафосом демократического искусства 60-х годов.

«Веяниям времени» Балакирев, однако, не остался совсем чужд. Его романс «Шопот, робкое дыхание» (слова Фета) — один из характернейших образцов изысканной лирики начала XX века, с типичной для этого периода чуткостью к поэтической декламации, но совсем на другой основе, чем у Даргомыжского и Мусоргского. Все внимание сосредоточено на неопределенных, ускользающих от обычного слуха интонациях взволнованной речи-полушопота. Интонационная изысканность этого камерного романса-речитатива, хрупкость тоже «шепчущего» сопровождения (почти все на piano и pianissimo) роднит этот романс с произведениями импрессионистов.

На слова Фета написан и другой романс из этой группы — «Я пришел к тебе с приветом». В противоположность «Шопоту» он написан в широкой мелодической манере, близкой к традиции Глинки — Чайковского. И это не единственный пример приближения Балакирева к мелодическому стилю Чайковского. Уже в цикле 90-х годов в романсе «Догорает румяный закат» встречаются интонации, напоминающие Чайковского.

Среди поздних же романсов, кроме уже упомянутого фетовского, следует назвать романс на слова Красова «Взгляни, мой друг», где о близости к Чайковскому говорят не столько отдельные интонации, сколько самый тип мелодии, с характерным декламационным подчеркиванием начальной интонации, переходящей в плавно развертывающийся напев (у Чайковского мы встречаем такой тип мелодии в романсах «Забыть так скоро», «Ни слова, о друг мой», «Нет, только тот, кто знал» и др.).



А. А. ФЕТ

В поздних романсах Балакирева есть немало общего с поздними же романсами Римского-Корсакова. И тот, и другой композитор в годы начавшегося развития модернизма, уже довольно сильного на Западе, да и у нас нашедшего своих сторонников, верны классическим традициям. Оба они прежде всего отстаивают права мелодии как основы музыкального образа, ясность формы как одно из основных условий доступности произведения. Но позднее творчество Римского-Корсакова живо откликается на все впечатления действительности, оно показывает, что композитор остался в рядах передовых русских художников. И потому его поздние произведения столь же жизненны, как и новаторские опыты молодых лет.

Обращение к классическим традициям в творчестве Балакирева гораздо менее плодотворно. Утрата глубокого понимания окружающей жизни, отказ от живого, творческого участия в ней не могли не сказаться на создаваемой Балакиревым музыке. Вот почему при всем мастерстве композитора, при прогрессивности многих его стилистических стремлений, музыка его поздних романсов все же, в большинстве случаев, не так затрагивает слушателя, как ранние, гораздо менее зрелые произведения. Только в «Запевке» вновь, но ненадолго зазвучали прежние, живые струны.

* * *

Романсное творчество Цезаря Кюи сейчас, в историческом отдалении, представляется нам гораздо менее значительным, чем творчество его товарищей по кружку. Оно гораздо менее связано с передовыми идейно-художественными устремлениями эпохи, оно менее ярко и индивидуально по стилю и, наконец, последнее, но не меньшее! — гораздо менее национально.

Впрочем, уже Стасов, подводя итоги двадцатипятилетнему периоду развития русского искусства, нисколько не переоценивал значение творчества Кюи и очень верно подметил слабые его стороны: «Вследствие собственного малого расположения ко всему национальному, Кюи всегда мало понимал и ценил «национальное» также и у других. Его талант был слишком исключительно лирический, исключительно психологический» [1].

Но тут же Стасов говорит, что «все-таки главная сила Кюи лежит в сочинениях для голоса» [2], и отмечает несколько лучших, по его мнению, романсов: «В душе горит огонь любви», «Прости», «Эоловы арфы», «О чем в тиши ночей».

Однако в 60 и 70-х годах Кюи был авторитетом в вопросах вокальной музыки, известным и признанным не только в самом кружке. Репутация «эстетического революционера» (как называл его Ларош) утверждалась за Кюи и благодаря его теоретическим высказываниям в статьях о вокальной музыке, и благодаря его произведениям, среди которых романсы следует поставить на самое видное место.

Взгляды Кюи на вокальную музыку наиболее последовательно изложены им в книге «Русский романс», уже упоминавшейся выше. Здесь подробно рассматривается вопрос об отношении музыки к тексту — одна из основных проблем музыкального творчества 60—70-х годов.

Кюи декларировал равноправие слова и музыки, считая это «идеалом романса». «В вокальной музыке,— писал он,— поэзия и звук — равноправные державы,— они помогают друг другу: слово сообщает определенность выражаемому чувству, музыка усиливает его выразительность, придает звуковую поэзию, дополняет недосказанное; оба сливаются воедино и с удвоенной силой действуют на слушателя» [3].

Однако из дальнейшего изложения явствует, что Кюи имеет в виду не столько равноправие, сколько подчинение музыки слову. Это ясно, например, из его оценки романсов Глинки и Даргомыжского. Кюи критикует Глинку за небрежное отношение к форме стихотворения и частые искажения ее повторением отдельных слов и стихов. Самой высокой оценки Кюи удостоивается баллада «Ночной смотр», потому что она «верно и картинно *иллюстрирует* поэтический текст Жуковского» (курсив мой.— *В. В.-Г.*). Оценка Кюи романсов Даргомыжского ясно показывает, как именно представлял себе автор идеал единства музыки и слова. «Вследствие уважения Даргомыжского к тексту форма его романсов разнообразна; он часто отказывается от закругленных, симметричных кантилен; коротенькие мелодические фразы начинают у него приобретать особенное значение, речитатив (разумеется, с музыкальным содержанием) вступает в свои права... В этом же стремлении к правде выражения Даргомыжский в новой строфе редко повторяет музыку прежней строфы без

---

[1] В. В. Стасов. Избр. соч., т. 2, стр. 550.
[2] Там же, стр. 551.
[3] Ц. Кюи. Русский романс, стр. 6.

Ц. А. КЮИ

изменения, хотя бы при поверхностном взгляде на дело текст это и допускал...»[1].

«Эстетическая революция» Кюи в области вокальной музыки была, конечно, только схематическим отражением общего направления кружка, и к тому же в его интерпретации она сводилась главным образом к «стилистической революции». В произведениях Кюи стилистические искания кружка отражены с той же прямолинейностью и категоричностью, что и в статьях. Поэтому романсы Кюи, гораздо менее яркие, чем романсы и песни Мусоргского, Бородина, Балакирева, Римского-Корсакова, для исследователя не менее интересны.

В них гораздо более «наглядно», чем в романсах других «кучкистов», можно наблюдать сближение камерной вокальной музыки с оперными формами, разработку формы «романса-ариозо» или даже «романса-речитатива». В них совершенно ясно видно, что понималось в ранний период существования кружка под единством музыки и слова и какими средствами это единство достигалось. В них, наконец, мы видим, как углублялась далее линия психологической лирики, ярко обозначавшаяся уже в поздних произведениях Глинки и Даргомыжского.

Стасов был совершенно прав, отмечая исключительную склонность Кюи к лирике, и именно — к психологической лирике. За пределы этой излюбленной им области композитор выходил редко. Все же следует отметить немногочисленные опыты Кюи в области «гражданской лирики» — дань общим идейным стремлениям «кучкистов». Сюда относится, конечно, в первую очередь превосходный романс на слова А. Майкова «Эоловы арфы» (1867) с характерной для той эпохи символикой в тексте: безмолвные эоловы арфы сравниваются с обреченными на молчание «певцами отчизны». Весьма примечательны заключительные слова романса:

Но если б мимо их промчался вихрем гений
И жизни дух пахнул в родимой стороне,
Навстречу новых сил и новых откровений
Какими б звуками откликнулись оне!

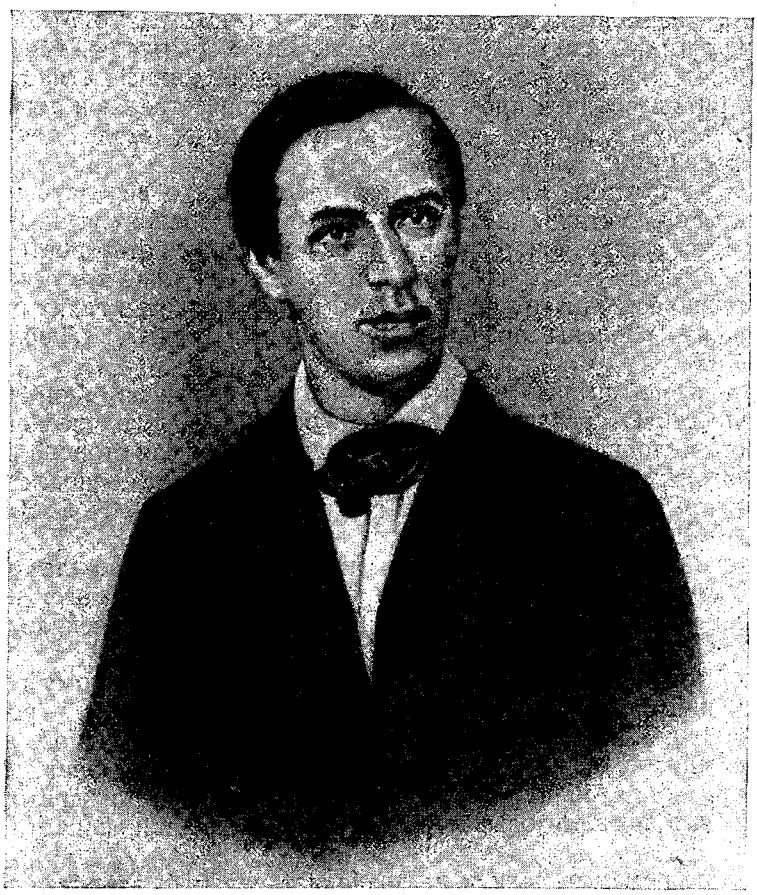
Здесь та же мечта о пробуждении русского народа, которая выражена и в «Спящей княжне» Бородина.

Уже не мечта о пробуждении, а призыв к нему звучит в более позднем (1877) романсе на слова А. К. Толстого «В колокол, мирно дремавший».

Но чаще всего Кюи все-таки обращается к чисто лирическим текстам. Его наследие в этой области весьма многочисленно и довольно пестро уже по самому выбору текстов. Наряду с романсами на слова русских поэтов — Пушкина, Майкова, Некрасова и др.— Кюи написал много французских романсов на слова самых различных поэтов: Гюго, Ришпена, Мюссе и др. Видное место в его творчестве занимают романсы на стихи Гейне в русских переводах и Мицкевича (на оригинальный польский текст).

Стилистически наследие Кюи тоже довольно пестро, и наряду с выразительнейшими, отмеченными тонким музыкальным вкусом романсами у него есть огромное количество бесцветных произведений (особенно среди написанных в конце жизни). Это было совершенно справедливо отмечено Б. В. Асафьевым: «К сожалению, в последние десять—пятнадцать лет своей жизни мелко-импровизационные формы музыки Кюи превратились в штампы, под которые он подгонял самые разнообразнейшие тексты. И если в 60-х годах под могучим воздействием Балакирева и боевых ло-

[1] Ц. Кюи. Русский романс, стр. 23—24.



А. Н. МАЙКОВ

зунгов и идеалов кружка Кюи держался на сравнительно высоком уровне, то впоследствии, с отдалением от центральных интересов и главных путей музыкальной жизни, в его музыке все сильнее и сильнее проступала наружу его чисто дилетантская салонная манера мыслить»[1].

В данной главе и будут рассмотрены преимущественно романсы 60—70-х годов как лучшая часть творческого наследия Кюи.

Творческая практика Кюи показывает, что, говоря о равноправии двух элементов вокальной музыки, он имел в виду подчинение музыки слову. При этом он, как и Даргомыжский, уделял наибольшее внимание вопросам декламации. «Музыкальные» же элементы стиха, к которым был так чуток Глинка, не находят столь непосредственного отражения в романсах Кюи.

В главе III мы уже касались вопроса о «прозаической декламации», характерной для многих опытов Даргомыжского в 50—60-х годах. Это же тяготение «к прозаической декламации» типично и для Кюи. Весьма примечательно, например, предпочтение им стихотворений, написанных

[1] Б. В. Асафьев. Русская музыка, стр. 76.

эпическими размерами: пятистопным ямбом («Пушкин о Мицкевиче»), гекзаметром («Мениск») или даже «vers libre» («Люблю, если тихо»). Медлительная, тяжеловатая поступь этих нерифмованных стихотворений, близких к ритмизованной прозе, вытесняет в творчестве Кюи легкое упругое ритмическое движение четырехстопного ямба, столь популярного в лирике первой половины XIX века.

Следуя за текстом, Кюи стремится прежде всего передать в музыке именно интонацию стиха, найти мелодический эквивалент речи. В лучших романсах Кюи всегда ясно слышна основная, многократно повторяющаяся и определяющая весь облик романса интонация, чаще всего начальная или появляющаяся близко к началу. Это мы наблюдаем в таких романсах, как «Мениск», «Эоловы арфы», «Истомленная горем», «Люблю, если тихо».

Однако очень выразительные интонации романсов Кюи большею частью существуют раздельно, не образуя единой мелодической линии. «Короткость мелодического дыхания» — самая уязвимая сторона романсов Кюи, из которых даже лучшие далеки от подлинной песенности и являются подобием оперных речитативов-ариозо (это отмечалось Б. В. Асафьевым в книге «Русская музыка»).

Естественно, что для многих таких «ариозо» послужила образцом напевная декламация в «Каменном госте» Даргомыжского, например в обращении Дон-Жуана к донне Анне («О, пусть умру сейчас у ваших ног...»).

Некоторые романсы-ариозо Кюи очень близки «Каменному гостю» по типу вокальной декламации. Самый показательный пример — романс на слова Майкова «Люблю, если тихо». Он написан в свободной, импровизационной манере, даже тональность его, как часто бывает именно в оперных ариозо, устанавливается только в конце. Уже в первых фразах здесь ясно выкристаллизовывается ведущая интонация, как это отмечалось выше.

Но в этом романсе, если и не возникает цельной, законченной мелодии, все же есть некоторое мелодическое развитие, ведущее к кульминации в заключении, к широко распетым последним фразам.

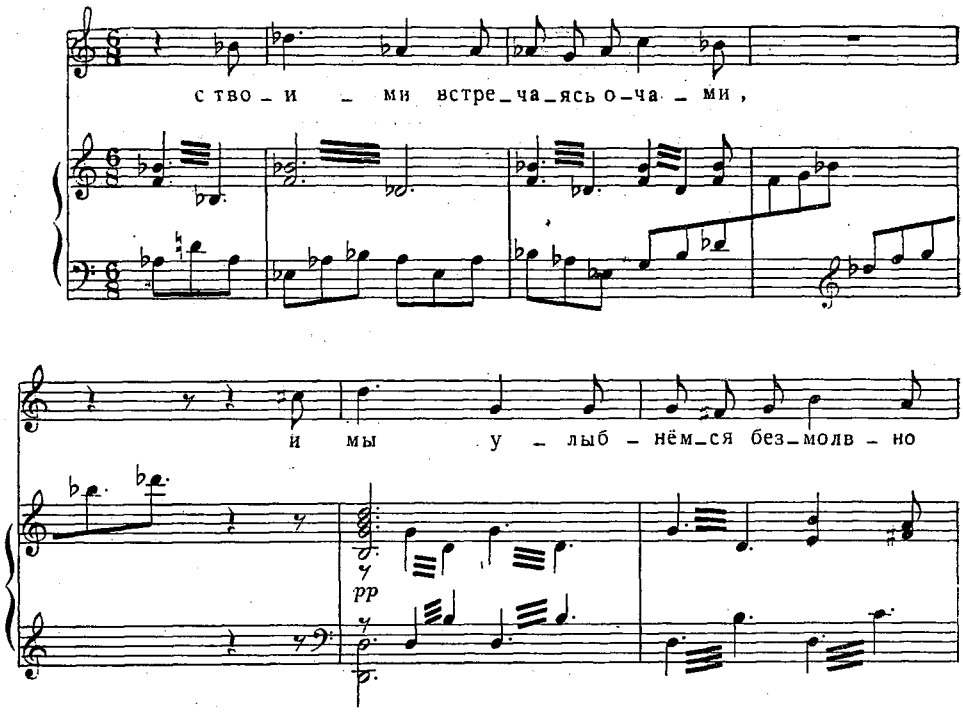
К такому же типу относятся романсы «Меня холодным люди называют» (на слова Мицкевича) и «Пушкин о Мицкевиче».

В этих романсах с наибольшей ясностью проявилась склонность Кюи к детализации музыкального выражения поэтического текста, отмеченная еще Ларошем [1]. Детализация эта сказалась не только в интонационной манере, в типе мелодии, но и в фактуре и гармонии фортепианного сопровождения. Упоминавшийся уже романс «Люблю, если тихо» может также служить примером в этом отношении.

В нем привлекает внимание чрезвычайная гармоническая подвижность, основная тональность (Fis-dur) устанавливается лишь в конце, решительно преобладают неустойчивые гармонии. Однако нельзя объяснить это, как делает Ларош в упомянутой статье, только любовью композитора ко всему «экстренному, чрезвычайному, казусному», к «острым и жгучим приправам». Неожиданные и новые (особенно в романсе!) гармонические обороты используются Кюи как средство, усиливающее психологическую выразительность вокальной интонации. Примером такой, психологически выразительной гармонии может служить модуляционный сдвиг в G-dur на словах «и мы улыбнемся безмолвно», создающий очень ясное ощущение просветления:

---

[1] См. «Русский вестник», 1885, № 8.



Подобное подчеркивание особо значительных слов той или иной «заметной» гармонией в романсах Кюи встречается очень часто.

Гораздо реже композитор использует собственно музыкально-изобразительные приемы. Можно назвать романс «В колокол, мирно дремавший» с его «набатным» звучанием фортепиано, а из более поздних — «Сожженное письмо», где в партии фортепиано «вспыхивают» легкие трели — язычки огня. Но для лирики Кюи в целом иллюстративность такого рода нетипична.

Склонность Кюи к «ариозной» композиции яснее всего можно показать на романсах типа рассказа, монолога, примеры которых были приведены выше. Они составляют небольшую количественно, но очень характерную часть романсного наследия Кюи.

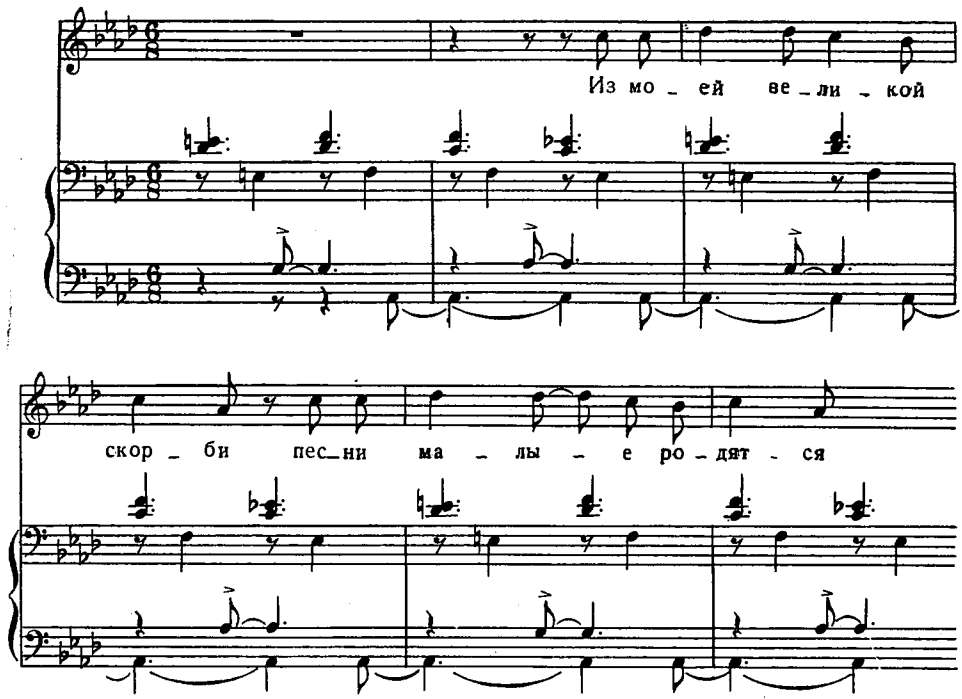
Наибольшее же место занимают в его творчестве лирические миниатюры. Среди них следует выделить несколько романсов на слова Гейне — наиболее тонкие психологически, наиболее тщательно детализированные.

Как уже говорилось выше, русскими композиторами Гейне был воспринят главным образом через лирику Шумана, привлекавшего к себе глубиной музыкально-психологического раскрытия поэтического текста. Отсюда популярность Шумана в России.

Но каждый из русских композиторов воспринял Шумана по-иному. Произведения Кюи, Бородина, Чайковского и, в частности, их романсы свидетельствуют о том, что каждый из них в своем собственном творчестве отразил какие-то отдельные черты музыки Шумана.

Даже лирика Кюи, композитора с не слишком яркой индивидуальностью, не является просто подражанием Шуману. Воздействие немецкого композитора носило гораздо более общий характер, оно сказывалось в склонности к миниатюре, психологически тонкой, тщательно продуманной и отделанной, т. е. в чертах, свойственных самому Кюи, который в творчестве Шумана только искал и находил поддержку своих собственных устремлений, так же как находил ее в творчестве Даргомыжского.

В романсах Кюи на стихи Гейне большое значение получает каждая выразительная деталь. Однако, благодаря миниатюрности романсов, здесь больше цельности, чем в романсах-ариозо, рассмотренных выше. Композитор ясно выделяет одну ведущую интонацию — образ, сохраняет единство типа фортепианной партии. Так, весь романс «Из моей великой скорби» построен на варьированном повторении одной «жалобной» интонации.



В романсе «Во сне неутешно я плакал», при всей его интонационной выразительности, уже не вокальная, а фортепианная партия является основной носительницей образа: именно ее траурные аккорды выражают неутешную скорбь и отчаяние.

Но среди романсов на слова Гейне есть и такие, в которых содержание поэтического текста обеднено и сведено на уровень салонного комплимента или салонной шутки. Таков романс «На мольбы мои упорно», где вместо иронии Гейне звучит светская шутливая causerie. Салонный характер носят и романсы «Когда голубыми глазами» и «Ты не любишь меня», в общем довольно бесцветные.

Своею тетрадью «детских песен» (ор. 15) Кюи затронул одну из очень заметных в русской классической музыке линий, представленных «Детской» Мусоргского, «Детским альбомом» и «Детскими песнями» Чайковского.

Конечно, детский цикл Кюи не может сравниться по своему значению с этими произведениями. Это всего лишь приятные, благозвучные песенки для «благовоспитанных» детей, написанные на хрестоматийные тексты.

Лучшая из них — песня «Зайка» на народные слова. Характерные для Кюи декламационные детали, передающие жалобные интонации продрогшего зайченка, не «размельчают» здесь основной мелодической линии, хорошо запоминающейся даже совсем маленькими слушателями. В сопро-

вождении песен нередко используются изобразительные приемы («Ледяная гора», «Капля» и др.).

С годами в творчестве Кюи все реже проявляется стремление «к новым берегам» и все чаще изящная салонность. Ларош в упоминавшейся выше статье 1885 г. писал о Кюи не без скрытого сарказма, что «радикальные шалости вполне уживаются в нем с элементами умеренными и общедоступными» [1]. Там же Ларош совершенно справедливо отметил стилистические изменения в творчестве Кюи 80-х годов: «Теперь, когда он стал выпускать в свет все быстрее и быстрее новые сочинения, у него попадаются странички, написанные самым популярным и обыкновенным способом, мелодические обороты и целые мелодии, в которых недавний эстетический революционер просто неузнаваем» [2].

Однако следует сказать, что, обращаясь к «самому популярному и обыкновенному» способу изложения, Кюи в эти годы создал несколько весьма ценных произведений, нашедших у слушателей едва ли не больший отклик, чем его ранние, реформаторские опусы. Таковы, например, романсы ор. 33 на слова Пушкина и Лермонтова. В некоторых из них ясно чувствуется возвращение к излюбленным типам романса первой половины XIX века и к характерной для того времени интонационной манере. В духе элегий Глинки и Даргомыжского написан романс «Я вас любил», очень напоминает Даргомыжского и романс «Будь со мною, как прежде бывала» (слова Лермонтова). Романс «Соловей» на пушкинский текст прямо является подражанием романсу молодого Римского-Корсакова «Пленившись розой, соловей», что, вероятно, вызвано сюжетным их сходством. Но при всей традиционности, а иногда и подражательности, названные романсы все же можно отнести к лучшей части наследия Кюи.

Наиболее самостоятельными произведениями из ор. 33 являются два романса драматического характера: широко известное «Сожженное письмо» (слова Пушкина) и «Метель шумит» (слова Лермонтова). Романс «Сожженное письмо» принадлежит к излюбленному Кюи типу романсов-монологов или ариозо. Но при всей свободе композиции, при широком использовании декламационной манеры пения здесь чувствуется гораздо большая организованность в отношении композиционном и мелодическом, чем в ранних романсах того же типа.

«Сквозная» композиция здесь близка, в сущности, к варьированно-строфической [3]. При этом отличия в музыке каждой строфы, продиктованные ее содержанием, сказываются преимущественно в изобразительных деталях парти фортепиано. Интонационно все три строфы родственны и развиваются по одному принципу: от речитатива («Прощай, письмо любви, прощай!», «Но полно, час настал» и «Свершилось...») к мелодически распетой кульминации. Думается, что именно композиционная стройность, ясность расчленения музыкальной мысли сделали этот романс самым популярным из романсов-ариозо Кюи, так как в отношении декламационной выразительности он не выделяется среди других того же типа.

Обращение к традициям Глинки и Даргомыжского, отмеченное выше в романсах 80-х годов, особенно ясно проявилось в пушкинских романсах Кюи, в том числе и в более поздних, появившихся в юбилейный, 1899-й «пушкинский год». Это вполне закономерно, так как именно Глинка и

---

[1] «Русский вестник», 1885, № 8.

[2] Там же.

[3] Заметим, что деление на музыкальные разделы, условно называемые нами «строфами», связано с содержанием текста, а не с композицией его: стихотворение Пушкина не делится на строфы.

Даргомыжский в своих пушкинских романсах дали замечательные образы проникновения в дух творчества великого поэта и их романсы на долгие годы явились каноном музыкального воплощения его лирики. Следуя этой классической традиции пушкинского романса, Кюи в 1899 г. создает романс «Царскосельская статуя», который можно смело поставить наравне с шедеврами Глинки и Даргомыжского. Этот романс и по характеру текста, и по манере его музыкального воплощения близок антологическим миниатюрам Даргомыжского: «Вертоград» и особенно — «Юноша и дева». В романсе Кюи та же намеренная статичность, то же выражение одного, длящегося состояния, что и в «пластических» романсах Даргомыжского.

Мелодия этого романса декламационна, в каждой своей детали она опирается на речевые интонации. Вместе с тем она как бы «поднята» над речевыми интонациями и настолько музыкально самостоятельна, что не утрачивает выразительности даже без слов. Кюи, всю свою творческую жизнь стремившийся к идеальному слиянию музыки и слова, нигде не достигал этого с такой полнотой и художественным совершенством, как в этом маленьком шедевре.

Говоря о повороте Кюи к стилю классики первой половины XIX века, было бы неверно представлять эту тенденцию как единственную. В те же годы появляется его некрасовский цикл (ор. 62), представляющий собой как бы позднюю реминисценцию «раннего кучкизма». Многие произведения этого цикла близки к творческим принципам Мусоргского, принципам, которые Кюи всегда поддерживал теоретически, как критик-пропагандист, но в своем творчестве оставался от них далеким.

В данном же цикле Кюи приближается к Мусоргскому уже по самому выбору текстов: наряду с лирическими раздумьями мы находим здесь и образцы социальной сатиры («Я проект мой излагал») и мрачные картины безотрадной жизни крестьянина («Голодная», «С работы», «Молебен»), иногда, впрочем, данные в шутливо-сатирическом плане («Молодые», «У людей-то в дому»). Близость к Мусоргскому ощущается и в стремлении к народной песенности и к интонациям бытовой речи.

Лучшими произведениями этой группы являются те, в которых Кюи опирается на народно-песенные интонации, что создает интонационное единство всего произведения. Таковы шуточные песни «У людей-то в дому», «Сват и жених», «Катерина», хотя последняя песня в значительной мере испорчена нелепой декламацией слов: «Милого побои недолго болят», где вместо естественного «перебоя» в ритме возникает «правильное» в отношении стихотворного размера, но невозможное в русском языке ударение «нéдолго», повторяющееся, к тому же, в каждой строфе.

Как это иногда бывало и в более ранних циклах, Кюи нередко прибегает к музыкально-иллюстративным приемам, стремясь отразить в музыке все детали текста, даже и незначительные, как, например, в песне «Молодые».

Наряду с самым большим в творчестве Кюи приближением к принципам Мусоргского, мы встречаем в этом цикле произведения, являющиеся продолжением глинкинской традиции. Таковы элегические романсы «Поэту» («Любовь и труд под грудами развалин») и «Пускай мечтатели».

Несмотря на отдельные удачи, цикл ор. 62 в общем показывает, что дух поэзии Некрасова не был по-настоящему близок Кюи, как он был близок Мусоргскому в «Колыбельной Еремушке» и «Калистрате». Гражданский пафос «музы мести и печали» часто отзывается у Кюи риторикой («Внимая ужасам войны», «Молебен», «Сеятелям»), становится холодным, а подчас Кюи изменяет даже и его обычно хороший вкус.

Но как всегда Кюи обретает присущую ему тонкость и выразительность в романсах психологического характера. Такова замечательная по глубине и искренности миниатюра «Зине» («Двести уж дней»).

* * *

Рассмотренные нами романсы Балакирева и Кюи, особенно относящиеся к периоду формирования «могучей кучки», в свое время были восприняты как новое и смелое слово в области вокальной музыки. Они горячо обсуждались на собраниях кружка, они в какой-то мере послужили образцом для вокальных опытов «младших» его членов (в этом, например, признается Римский-Корсаков в своей «Летописи»). Но за исключением нескольких романсов искания названных авторов (особенно Кюи) все же были ограничены областью музыкальной стилистики. Поэтому наиболее ярким выражением творческих идеалов балакиревского кружка является вокальное творчество Мусоргского, где аналогичные стилистические искания неизменно подчинены новым идейно-художественным задачам.

Глава V

ВОКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО МУСОРГСКОГО

Эстетические принципы «могучей кучки» нашли наиболее последовательное выражение в вокальном творчестве Мусоргского. Поиски единства слова и музыки, поиски верной интонации были связаны в его творчестве с самой сущностью музыкального искусства, с проблемой отражения действительности, с вопросом о доступности и понятности музыки для самых широких кругов людей.

Проблему художественной формы и в особенности проблему единства слова и музыки Мусоргский сознательно и последовательно связывает с содержанием музыки. Поэтому его «интонационная реформа» получает наиболее отчетливое выражение тогда, когда после долгих и трудных поисков он находит свой собственный путь в искусстве, отчетливо осознает цели и задачи художника.

Только тогда, когда сформировалось его художественное мировоззрение, сложились воедино уже найденные им ранее отдельные элементы собственной творческой манеры, музыкального стиля.

Эстетические взгляды Мусоргского как последовательного и убежденного реалиста нашли очень ясное выражение в его эпистолярном наследии и в особенности в письмах к В. В. Стасову, общение с которым сыграло немалую роль в формировании мировоззрения композитора. Высказывания эти широко известны, приведем лишь самые выразительные.

Реализм Мусоргского с особой силой сказался в том, что он не отграничивал искусство от жизни. Для него искусство было живой, действенной силой, оно не стояло где-то в стороне или «над» жизнью, но сознательно «вмешивалось» в жизнь людей, будило их и звало вперед.

«Крест на себя наложил я и с поднятою головой, бодро и весело пойду, против *всяких,* к светлой, сильной, праведной цели, к настоящему искусству, любящему человека, живущему его отрадой, его горем и страдой»,— писал Мусоргский Стасову [1].

В этой цитате особенно важны слова об искусстве, любящем человека. В реализме Мусоргского, действительно, нет ни капли холодного теоретизирования, рационализма, его искусство согрето подлинным гуманизмом, его стремление изображать действительность рождено прежде всего желанием переделать эту действительность так, чтобы человеку легче жилось на земле. В этом пафос творчества Мусоргского, к каким бы

---

[1] М. П. Мусоргский. Письма и документы. М.— Л., 1932, стр. 224.

М. П. МУСОРГСКИЙ

предметам он ни обращался: к истории или к современности, к трагическому или к комическому.

В его любви к человеку и народу не было ни капли сентиментальной филантропии. Он не боялся показывать мрачные и страшные стороны современной ему русской действительности и людей, изуродованных ею.

К Мусоргскому можно смело отнести слова Некрасова:

Он проповедует любовь
Враждебным словом отрицанья [1].

Отрицательные образы в творчестве Мусоргского на первый взгляд преобладают, что может привести (и приводило) к неверным выводам о пессимизме художника, о близости его творчества к творчеству Достоевского. Поэтому, анализируя творчество Мусоргского, важно не только не забывать о фактах создания им положительных образов, но и о том, каковы эти образы. Нельзя никогда забывать о том, что Мусоргский в сцене под Кромами создал единственный в своем роде образ крестьянской революции, пафосом ожидания которой была проникнута русская передовая общественная и художественная мысль 60—70-х годов.

Сцена под Кромами не сразу родилась в творческом сознании Мусоргского. Роль своеобразных «этюдов» к ней выполнили песенные произведения, в которых с удивительной силой композитор воплотил образы людей из народа.

Народ для Мусоргского не был отвлеченным понятием, Мусоргский знал народ и знал людей из народа. Он написал замечательные слова на титульном листе «Бориса Годунова»: «Я разумею народ, как великую личность, одушевленную единою идеею». И он же написал И. Е. Репину о том, каким представляется ему народ: «цельный, большой, неподкрашенный и без сусального» [2].

В этом сочетании величия и «неподкрашенности» образа народа в творчестве Мусоргского раскрываются основы его реализма, далекого от натуралистического копирования, сознательно отброшенного самим композитором еще в начале творческого пути.

«Человек и народ, судьба человеческая и судьба народная» (А. С. Пушкин) являются содержанием творчества Мусоргского. Разумеется, в песнях его не могли быть развернуты такие широкие исторические картины «судьбы народной», как в музыкальных драмах. Но многие песни подготовили собой создание музыкальных драм, являясь по отношению к ним этюдами-портретами к большой многофигурной композиции. Отмечавшееся нами приближение песенного жанра к опере нашло особо яркое выражение в творчестве Мусоргского.

* * *

Работа Мусоргского над отражением речевой интонации в музыке, занимавшая композитора на всем протяжении его творческого пути, была для него средством отображения действительности в музыке. В работе его над музыкальным образом огромное место занимало наблюдение и непосредственная фиксация впечатлений. В ранний период (главным образом во время писания «Женитьбы») это особенно привлекало композитора. В письме к Н. А. Римскому-Корсакову из Шилова Мусоргский писал: «Какую ли речь ни услышу, кто бы ни говорил (главное, что бы ни говорил), уж у меня в мозгах работается музыкальное изложение такой речи» [3].

---

[1] «Блажен незлобивый поэт»...
[2] М. П. Мусоргский. Письма и документы, стр. 251.
[3] Там же, стр. 146.

В тот же день было написано очень известное письмо Л. И. Шестаковой, где также подчеркивается огромная роль наблюдения: «Подмечаю баб характерных и мужиков типичных — могут пригодиться и те и другие.— Сколько свежих, не тронутых искусством сторон кишит в русской натуре, ох, сколько! и каких сочных, славных.— Частицу того, что дала мне жизнь, я изобразил для милых мне людей в музыкальных образах, побеседовал с милыми мне людьми своими впечатлениями» [1].

Основным средством выражения в музыке жизненных впечатлений для Мусоргского в этот период является речевая интонация. Тем же летом 1868 г. композитор писал историку В. В. Никольскому: «И если возможно самым простым способом, только строго подчиняясь художественному инстинкту в ловле человеческих голосовых интонаций,— хватать за сердце, то не следует ли заняться этим? — а если при этом можно схватить и мыслительную способность в тиски, то не подобает ли отдаться этому занятию» [2].

Здесь весьма важно упоминание о мыслительной способности, аналогичное высказанному в цитированном уже письме Л. И. Шестаковой утверждению о том, что звуки человеческой речи есть «наружные проявления мысли и чувства». Для Мусоргского работа над интонацией была средством фиксации не только чувства, но и мысли. В другом письме Никольскому по поводу его «Истории русского языка» Мусоргский стремится установить связь между мыслью и речью даже и в обратном направлении — от речи, как выражения мысли,— к самой мысли: «А что нужно возбудить естественные силы в искалеченной русской речи — это сомнению не подлежит; а что, вместе с пользованием русской речи, поправится и русская мысль — это тоже сомнению не подлежит» [3].

Высказывания Мусоргского извлечены из писем к друзьям, а не из теоретического трактата; естественно, что к научной точности он и не стремился. Но из них ясно видно, что для Мусоргского как художника существовало неразделимое единство: мысль — слово — интонация. Стремясь передать в музыке интонацию, он тем самым стремился к более глубокому проникновению в выраженную словом мысль. Именно это, а не натуралистическое копирование «говоров» было его целью.

Кроме того, обращение к речевой интонации мыслилось Мусоргским как одно из средств демократизации музыкального искусства. «Искусство есть средство для беседы с людьми, а не цель»,— писал композитор в своей автобиографической записке [4]. Музыка, выросшая из интонаций живой речи, представлялась Мусоргскому наиболее непосредственно воздействующей, наиболее общепонятной, поскольку общепонятна речь, ее породившая.

Следует подчеркнуть, что при теснейшей связи вокальной музыки со словом она в творчестве Мусоргского не только усиливает выразительность речи, но и обогащает ее своими особыми, только музыке присущими выразительными возможностями.

Цитированные выше письма 1868 г. говорят о том, что к этому времени эстетические взгляды Мусоргского и, в частности, взгляды его на вокальную музыку уже вполне сложились. Но складывались они очень постепенно. Поэтому произведения молодых лет (большинство из которых вошло в сборник «Юные годы») представляют очень большой интерес, в них ясно

---

[1] М. П. Мусоргский. Письма и документы, стр. 142.
[2] Там же, стр. 147.
[3] Там же, стр. 168.
[4] Там же, стр. 424.

видно, как вырастало свое, собственное отношение к искусству и действительности.

Уже в произведениях юных лет Мусоргский достаточно самостоятелен. Лишь несколько произведений написаны в традиционных для русской лирики формах и не отмечены индивидуальными чертами. Это песни 1858—1859 гг.: «Где ты, звездочка», «Отчего, скажи», «Веселый час» и более поздние (1866) романсы: «Meines Herzens Sehnsucht» и «Ах, зачем твои глазки порою».

Застольная песня «Веселый час» представляет собой явное подражание «Кубку» Глинки, совпадая с ним даже в некоторых деталях изложения (ритм, октавные «восклицания» в фортепианном вступлении и интерлюдиях).

Что же касается двух «русских песен», то лишь одна из них — «Отчего, скажи» — чрезвычайно близка к распространенному в русской лирике первой половины XIX века типу вальсообразной песни на стихи «кольцовского размера»[1]. Но песня «Где ты, звездочка» — самый ранний из известных нам песенных опытов Мусоргского — уже имеет некоторые, достаточно выразительные индивидуальные штрихи. По сравнению с аналогичными ей песнями Варламова («Ах ты, время, времячко») или других авторов бытового романса, в ней дано гораздо большее приближение к народной протяжной песне. Мелодия ее более свободна ритмически (особенно запев), напоминая импровизации народных певцов. Инструментальное вступление имитирует наигрыш русского народного инструмента. (В рукописи Мусоргский делает пометку: «дудка» — corno inglese).

Другие произведения, примыкающие к жанру «русской песни», дают еще более индивидуализированную его трактовку («Много есть у меня» и «Дуют ветры»). В первой из них есть много общего с балакиревской «Песней старика», здесь также резко противопоставлены две части — активная, решительная и грустно-мечтательная. Здесь — вероятно, тоже под влиянием Балакирева — чувствуется большой интерес к фактуре сопровождения, мелодическая, подголосочная его трактовка идет, в конечном счете, от народной песни.

Уже в этих ранних песнях Мусоргского ясно чувствуется, как изменилось во второй половине XIX века соотношение народной песни и песни «композиторской». Если в первой половине века жанр «русской песни» был наполнен всякими «носившимися в воздухе» бытовыми интонациями, то песни в народном духе Мусоргского очищены от всяких «бытовизмов» и представляют собой результат очень строгого и взыскательного отбора интонаций.

Мусоргский стремится дать свою трактовку жанра «русской песни», создать новый тип песни, гораздо более сложный, чем народный прообраз и в то же время связанный с этим прообразом во всех деталях: в интонациях, ладе, гармонии, фактуре.

Еще ярче сказалась эта тенденция в песне «Дуют ветры», в которой следует прежде всего отметить новую для песенного жанра героическую трактовку русских народно-песенных образов. Значительно расширяя форму, обогащая фактуру сопровождения, Мусоргский приближается в этой песне почти к оперной манере.

И общий характер произведения — мощный, энергический,— и насыщенность фактуры сопровождения тематическими элементами прямо напоминают песню из «сцены под Кромами»:

---

[1] Самый текст песни, автор которого не установлен, очень напоминает стихи Кольцова.

Не слишком скоро, с силою

Ду – – ют вет – – ры, вет – – ры

буй – ны – е,

Allegro moderato

Басы

Рас – хо – ди – лась, раз – гу – ля – лась

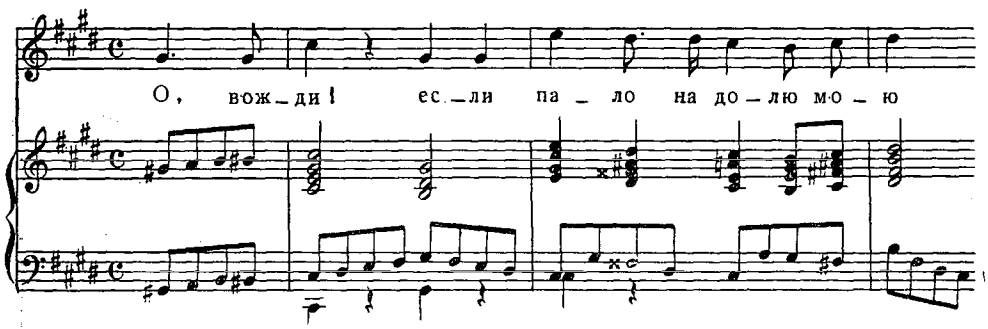
си – ла, у – даль мо – ло – дец – ка – я.

Следовательно, уже в этом, раннем опыте (1864 г.) Мусоргский шел к опере, уже здесь накапливались отдельные стилистические элементы будущих его шедевров.

Еще ближе подходит Мусоргский к оперному стилю в песне-арии на слова Козлова (из Байрона) «Царь Саул», произведении, которое В. В. Стасов считал «лучшим и совершеннейшим» из всех песен раннего периода творчества Мусоргского. Это произведение, действительно, имело наибольший успех у слушателя — и не только среди песен раннего периода, но и среди зрелых.

Полная захватывающей силы и страстности музыка, замечательно передающая содержание текста — вдохновенный призыв к битве, удивительная концентрация выразительных средств вокруг основного образа, основной эмоции — все это делает «Царя Саула» действительно замечательным произведением. Эта песня, в сущности, не имеет предшественника в русской лирике: даже «Virtus antiqua» Глинки не создает такого впечатления мощи и силы. «Саул» Мусоргского в большей мере связан с русскими оперными, чем с романсными традициями: в этой песне-арии есть нечто общее с Allegro арии Руслана («Дай, Перун, булатный меч»).

В «Царе Сауле» Мусоргский не дает никакой стилизации Востока, хотя речь идет от лица библейского царя Саула. Он вносит в музыку только некоторый элемент архаики, но русской, а не восточной. Гармонические обороты «Саула» связаны с оборотами древних русских церковных напевов: отсюда идет широкое использование побочных ступеней лада, характерные параллелизмы. Здесь Мусоргский применяет и такие очень типичные для него средства, как мажорные трезвучия на II и IV ступени минора. В этом отношении весьма показательна первая же фраза:



Сочетание этих воспринятых из прошлого русской музыки оборотов с маршеобразным ритмом и трубными сигналами в сопровождении придает этой героической песне характер особой, эпической мощи, причем это воспринимается именно как русский эпос. По существу упоминание о древнеиудейском царе Сауле осталось только в заголовке песни и не получило отражения ни в последующем тексте, ни в музыке. И, конечно, слушатели, рукоплескавшие этой песне, воспринимали ее не как «песню Саула», а как русскую героико-эпическую песню.

Много нового вносит Мусоргский и в область «чистой лирики» (романсы «Листья шумели уныло», «Ночь», «Разлука»). Первые два произведения по существу являются не столько романсами, сколько монологами, что подчеркивал и сам Мусоргский, давший романсу «Листья шумели уныло» подзаголовок «Музыкальный рассказ».

В этом произведении, возникшем задолго до реформаторских декламационных опытов композитора, особое внимание уделяется музыкальному произнесению текста, что явствует уже из самого подзаголовка. Но в дан-

ном случае Мусоргский не стремится к точной фиксации речевых интонаций в мелодии. Он следует не столько методу Даргомыжского, сколько методу Глинки (например, в «Ночном смотре»). Так же как и Глинка, он стремится дать поэтическому тексту прозвучать самостоятельно, ограничивая мелодию небольшим диапазоном, не давая ярких кульминаций. Музыкальный образ сосредоточен в партии фортепиано, как бы иллюстрирующей первые слова текста: «листья шумели уныло».

В манере рассказа-импровизации написан и романс «Ночь». Первоначально Мусоргский написал его на слова Пушкина («Мой голос для тебя и ласковый и томный»), но затем заменил эти стихи собственным текстом, являющимся свободной обработкой пушкинского стихотворения, превращенного в ритмизованную прозу.

Свободная обработка стихов Пушкина, замена их ритмизованной прозой, далеко не равноценной им в поэтическом отношении, казалось бы, противоречит основным принципам эстетики балакиревского кружка, столь внимательно относившегося к слову.

Но вспомним, что около трети песен Мусоргского написано им на собственный текст. Происходило это, с нашей точки зрения, потому, что единство «мысли — слова — интонации» утверждалось им не только теоретически, но и творчески, потому что для него было легче и естественнее создавать музыку вместе с текстом. Чужой же текст гораздо больше связывал композитора, особенно если учесть его стремление к детализированному музыкальному выражению, характерное для раннего периода.

И действительно, вторая редакция «Ночи» на собственный текст отличается большей цельностью музыкального развития. В ней сокращен целый раздел («близ ложа моего» — пять тактов).

По сравнению со стихотворением Пушкина, в тексте Мусоргского подчеркнута призрачность любовной мечты, нереальность пригрезившихся любовных признаний (и мнится, шепчешь ты...). Поэтому композитор в своем переложении выпускает многие образы стиха — все намеки на реальную обстановку (близ ложа моего печальная свеча — Горит...), рассказ о поэтической импровизации (мои стихи, сливаясь и журча — Текут...). Он стремится передать только образ женщины и музыку ее влюбленной речи.

Отсюда — от замены реального образа образом мечты — рождается и музыкальное истолкование текста. Отсюда взволнованная прерывистая мелодия, зыбкий и трепетный фон сопровождения. «Твой образ ласковый так полн очарованья, так манит к себе, так обольщает»,— начинает свою импровизацию Мусоргский, и музыка, как нельзя лучше, передает эту атмосферу очарованья, обольщения, волшебства. Особенно фантастично звучит D-dur 'ный эпизод (со слов «И мнится, шепчешь ты»). Зыбкие гармонии очень широко трактованного D-dur складываются здесь в созвучия увеличенного лада (последовательность мажорных трезвучий D—Fis—B), со времен глинкинского «Руслана» применявшегося в русской музыке для выражения волшебств и очарований.

Таким образом, уже в рассмотренных выше песнях раннего периода творчества постепенно накапливаются отдельные элементы музыкального стиля Мусоргского. Но работа Мусоргского над обновлением вокальной музыки особенно широко развертывается тогда, когда он находит свою тему и свой метод — метод критического реализма. Первые подступы к этому мы можем видеть уже в «Песне старца» на слова Гете (1863) и в «Отверженной» на слова Гольц-Миллера (1865).

В «Песне старца» мы встречаемся с очень ярким переосмысливанием образа Гете. Весьма характерны слова Мусоргского в письме к Кюи от 22 июня 1863 г., относящиеся к этому произведению: «На днях попались

мне стишки Гете—коротенькие, я обрадовался... *и на музыку*; одно место вышло недурно по фразе... Содержание слов Гете — «Нищий», кажется из Вильгельма Мейстера; *нищий мою музыку может петь без зазрения совести*,— я так думаю» [1].

Примечательно, что весь интонационный язык «Песни старца» — русский; монотонная, заунывная мелодия напоминает интонации старинных духовных стихов, распевавшихся нищими странниками. И конечно, создавая свою «Песню старца», Мусоргский имел в виду совсем не старика-арфиста у Гете, а русского нищего, который и мог бы «петь без зазрения совести» его музыку. Об интересе Мусоргского к пению нищих рассказывал И. Е. Репин; по его словам, Мусоргский «много припоминал хоров нищих. Он, вероятно, на ярмарках изучал их» [2].

Следует отметить, однако, не только факт «русификации» стихов Гете, но и то, что в «Песне старца» в творчество Мусоргского впервые входит образ, к которому он потом часто обращается. Нищий в «Сиротке», юродивый в «Борисе» — это образы для Мусоргского очень значительные, это как бы символ народного горя, символ разоренной и нищей крестьянской России. Так впервые входит в творчество Мусоргского образ огромной социальной значимости, один из основных образов для всего передового русского искусства этого времени. Несмотря на то что песня написана на слова Гете, мы вправе говорить о некрасовском образе в ней— настолько часто образ нищего встречается в творчестве величайшего поэта той эпохи, как символ тяжелой судьбы крестьянства в дореформенной и пореформенной России.

Отметим и тему романса «Отверженная» на слова И. Гольц-Миллера. Здесь Мусоргский смело обращается к образу «падшей» женщины. В стихотворении Гольц-Миллера этот образ трактован в традиции поэзии революционных демократов — как жертва жестокой социальной действительности.

Линия, начатая «Песней старца», нашла продолжение в трех народных колыбельных: «Калистрате», «Спи, усни, крестьянский сын» и «Колыбельной Еремушке». Первые две были включены автором в сборник «Юные годы» (они написаны в 1864 и 1865 гг.), третья появилась позже, в 1868 г., уже после того как были написаны песни сценки «Савишна», «Семинарист», «Озорник» и др.

Следует особо отметить, что жанр колыбельной был для Мусоргского одним из самых излюбленных. Он трактован им очень широко: от колыбельной кукле из «Детской» до трагической колыбельной смерти в «Песнях и плясках смерти». Нежность, ласка, юмор, скорбные предчувствия, трагизм, безнадежность — таково многообразное содержание колыбельных Мусоргского.

«Калистрат» — первое обращение Мусоргского к творчеству Некрасова, эстетика и поэтика которого оказали на Мусоргского очень сильное воздействие, хотя впоследствии, в пору своего увлечения творчеством Голенищева-Кутузова, он и отрекался от Некрасова. Эта песня отмечена Мусоргским как «первая попытка комизма» [3]. Однако слово комизм здесь употреблено не в прямом смысле: это горький, безрадостный юмор, обнажающий одну из самых страшных сторон современной Мусоргскому действительности — нищету русского крестьянина. Образ, который был намечен уже в «Песне старца», написанной на переводный текст, здесь получил типично русское выражение.

«Этюд в народном стиле» — назвал Мусоргский эту песню. Слово

---

[1] М. П. Мусоргский. Письма и документы, стр. 94—95.
[2] Там же, стр. 253.
[3] Там же, стр. 194.

«этюд» здесь применено почти в живописном смысле: картинка с натуры, к которой в свою очередь послужили «этюдами» все предшествовавшие опыты Мусоргского в жанре русской песни. Этюд этот не является миниатюрой, как, например, «Песня старца». В нем композитор развивает и усиливает поэтическую идею текста: противопоставление счастливых предсказаний колыбельной:

Будешь счастлив, Калистратушка,
Будешь жить ты припеваючи...

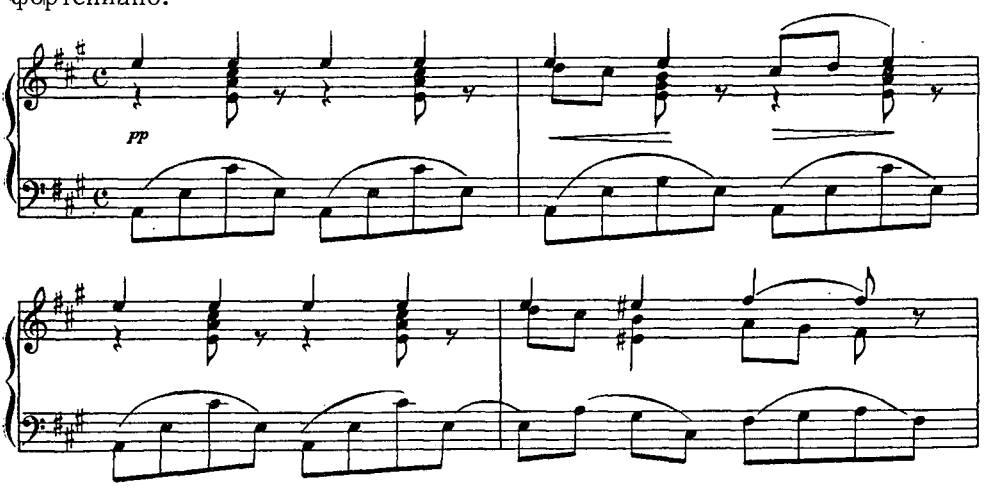
и горькой действительности.

В тексте эти два образа противопоставлены один раз, Мусоргский же усиливает остроту этого контраста, несколько раз напоминая о колыбельной в партии фортепиано, заставляя один из ее вариантов звучать, как резкий контраст к словам:

Ключевой водицей умываюся,
Пятерней чешу волосыньки...

Мелодика «Калистрата» приближается к народной песне и в отношении самих интонаций, и в отношении метода развития, вариантного, как это часто бывает в народной песне. Первоначально эта мелодия воспринимается почти как импровизация — в ней нет буквальных повторений, нет ясно воспринимаемой периодичности. Но разделы мелодии связаны между собой повторяющимися звеньями, всякий раз развивающимися по иному.

Импровизационность вокальной партии в «Калистрате» сдерживается, умеряется гораздо более четкой в структурном отношении партией сопровождения. Уже упоминалось, что сама «колыбельная», являющаяся и смысловым, и музыкальным лейтмотивом песни, звучит именно в партии фортепиано:



Эта тема (или варианты ее) трижды проходит в «Калистрате».

Таким образом, «Калистрат» — произведение, замечательное во многих отношениях: как первое конкретное и художественно-законченное выражение одной из центральных тем творчества Мусоргского, как развитие в музыке образного контраста, заложенного в стихах Некрасова, и как пример большой композиции, построенной на интонационном материале, близком народной песне и развивающемся по принципам, идущим тоже от народной песни, но значительно усложненным.

Вторая «колыбельная» на текст из «Воеводы» Островского «Спи, усни, крестьянский сын» особенно интересна в первой редакции. Эта редакция

приближается к драматизированным песням-сценкам. Мусоргский снабжает ее весьма детализированными ремарками, как будто предназначенными для сценического исполнения: «дремлет», «сквозь дремоту», «просыпается».

В этой колыбельной, в сущности, взята та же тема нищеты, горя и бесправия народа, что и в «Калистрате». Но и сама колыбельная, которую поет старуха-бабка крестьянскому сыну, говорит не о счастливом будущем, а о том, что

...беда пришла, да беду привела
С напастями, да с пропастями,
С правежами беда, все с побоями...

От горькой жизни одно исцеление — сон, подобие смерти:

Белым тельцем лежишь в люлечке,
Твоя душенька в небесах парит,
Твой тихий сон сам господь хранит,
По бокам стоят светлы ангелы...

Именно эти заключительные слова, а не робкую надежду на то, что «горе минется, царь сжалится», подчеркивает Мусоргский просветлением музыкального колорита: мажорным ладом (B-dur с лидийской квартой), высоким регистром, сменой «стонущих» хроматических интонаций — диатоникой.

Последняя из серии народных колыбельных — «Колыбельная Еремушке» значительна уже по выбору текста. Это стихотворение вызвало очень широкий отклик среди передовой части русского общества. Добролюбов в письме одному из своих школьных товарищей писал о нем: «Выучи наизусть и вели всем, кого знаешь, выучить песню Еремушке Некрасова... Помни, и люби эти стихи: они дидактичны, если хочешь, но идут прямо к молодому сердцу, не совсем попрязшему в тине пошлости» [1].

Говоря о дидактичности, Добролюбов имел в виду прежде всего слова «от автора»:

Жизни вольным впечатлениям
Душу вольную отдай,
Человеческим стремлениям
В ней проснуться не мешай.
С ними ты рожден природою,
Возлелей их, сохрани!
Братством, равенством, свободою
Называются они.

«Колыбельная Еремушке» Мусоргского по своему жанру примыкает к песням-сценкам, написанным как бы от лица определенного персонажа. Вот почему, взяв известнейшее стихотворение Некрасова, Мусоргский использовал только часть его — собственно колыбельную. На этом основании Ю. В. Келдыш в своей ранней работе «Романсовая лирика Мусоргского» делал вывод, что Мусоргский отбросил заключительную часть, содержащую основную идею стихотворения, потому что «пафос гражданских призывов и обличений, придающий некрасовской поэзии ее боевой, публицистический характер, был Мусоргскому чужд» [2].

Вряд ли, однако, правдоподобно предположение, что Мусоргский, уже написавший «Калистрата» и «Сиротку», отбросил слова «от автора»,

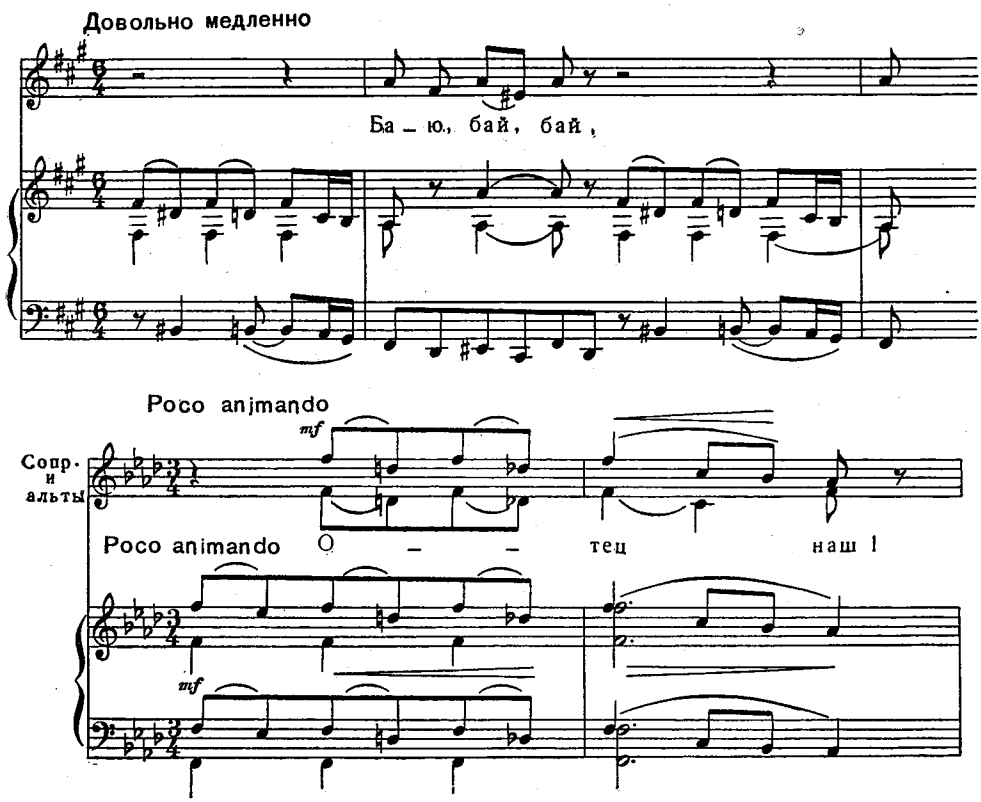
[1] Цит. по кн.: Н. А. Некрасов. Сочинения. М., 1950, стр. 418.
[2] Ю. В. Келдыш. Романсовая лирика Мусоргского. М., 1933, стр. 21.

Спите разумные, добрые, вечные,
Спите! Спасибо вам скорбно, сердечный
Русский народ...
Н. Некрасов

Н А. НЕКРАСОВ

потому что они не находили в нем отклика. Гораздо естественнее предположить, что композитор здесь, как и в других песнях-сценках, просто выделил сценически конкретный образ одного из персонажей некрасовского стихотворения — няньки, поющей «безобразную песню» о покорности и терпении. Мусоргский в этой песне рисует отрицательную картину российской действительности, так же как и в «Озорнике» и «Савишне».

Музыкально-поэтические образы «Колыбельной Еремушке» являются как бы зеркальным отражением образов «Калистрата». В «Калистрате» музыкально-смысловым лейтмотивом песни служит мотив колыбельной, обещавшей счастье, т. е. положительный музыкальный образ, резко контрастирующий словам рассказа о нищете Калистрата. Здесь, в слова песни о счастливой жизни, которую должна принести покорность и угодливость, все время вплетается стонущий мотив, разрущающий эти призрачные обещания. Мотив баюканья не похож на ласковые колыбельные, это, скорее, мотив причитания, плача. Он почти точно соответствует интонациям народных причитаний в прологе «Бориса Годунова»:



Стонущие интонации, повторяющиеся в колыбельной, как будто говорят о том, что и сама-то нянька не верит в свои обещания и только механически повторяет заученные слова. И в этом случае музыка выражает не столько текст, как таковой, сколько его глубокий подтекст.

Рассмотрев «Колыбельную Еремушке», написанную в 1868 г., мы перешагнули через два наиболее продуктивных в области песни года, к которым следует вернуться.

В 1866—1868 гг. Мусоргский создает ряд вокальных народных картинок («Гопак», «Савишна», «Семинарист», «По грибы», «Пирушка», «Озорник», «Сиротка»), которые могут смело быть поставлены в один ряд со стихотворениями Некрасова и живописью передвижников.

Продолжая линию, начатую песнями-сценками Даргомыжского, Мусоргский повел ее сильнее и смелее, уверенно став на путь обличительного реализма, уже найденный им в крестьянских колыбельных.

Это именно картинки с натуры, талантливые и правдивые зарисовки народной жизни. Относительно «Савишны», например, известно вполне точно, что стимулом к созданию этого произведения явилась уличная сценка, которую Мусоргский наблюдал, живя на мызе «Минкино» летом 1865 г.

«Савишна» и «Сиротка» — это образы нищеты, получившие почти сценически-конкретное выражение, не уступающее по силе и убедительности образу юродивого из «Бориса». Исполнение этих вокальных сцен самим Мусоргским и великими певцами-реалистами потрясало слушателей. Услышав впервые «Савишну», Серов, как известно, несмотря на уже недоброжелательное отношение к кружку Балакирева, сказал: «Ужасная сцена. Это Шекспир в музыке».

Л. И. Шестакова в своих воспоминаниях о кружке Балакирева рассказывает об исполнении «Сиротки» А. Я. Воробьевой-Петровой: «Не могу умолчать о том, что произошло со мною, когда впервые я услыхала «Сиротку» Мусоргского в исполнении Анны Яковлевны. Сначала я была поражена, потом разрыдалась так, что долго не могла успокоиться. Описать, как пела или, вернее, выражала Анна Яковлевна — невозможно, надо слышать, что может делать гениальный человек, даже потеряв совершенно голос и будучи уже в преклонных летах» [1].

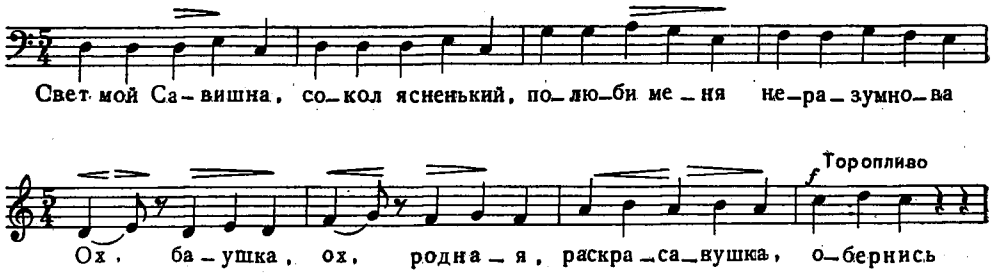
И Серов, сравнивший Мусоргского с Шекспиром — гением театра, и Шестакова, восторгавшаяся «выражением» в исполнении А. Я. Петровой, и особенно Стасов, прямо сопоставлявший романсы Мусоргского со сценами из опер (см. его известные высказывания в биографии Мусоргского и в статье «Двадцать пять лет русского искусства»), — все они, как и другие слушатели, особенно подчеркивали театрально-драматическую природу этих песен-сценок.

Какими же средствами достигает Мусоргский этого драматического эффекта? Уже одним тем, что он не описывает своих героев, а заставляет их самих говорить о себе, как говорят действующие лица в драме. Поэтому песни-сценки 1866 и 1867 гг., предшествовавшие работе Мусоргского над «Женитьбой», могут в какой-то мере рассматриваться как этюды в оперном жанре. При этом метод создания музыкально-поэтического или музыкально-сценического образа здесь даже более высокий, чем в опере. В «Женитьбе» Мусоргский стремится натуралистически зафиксировать в музыке каждую речевую интонацию, целиком подчинившись тексту и последовательно его раскрывая. В каждой из песен-сценок он находит типическую интонацию, наиболее характерную для данного «персонажа» в данной ситуации, и, следовательно, идет по пути музыкального обобщения, типизации. Этот путь ведет уже к «Борису Годунову» и к «Хованщине», а не к «Женитьбе». Типическими являются интонации причитания в «Савишне» и плача в «Сиротке», дразнящая интонация в «Озорнике».

Важно проследить и метод развития этих типических интонаций. Мелодического развития, подразумевающего рост мелодии из основного зерна, «распевания» отдельных интонаций мы здесь не находим. Мусоргский преимущественно повторяет в разных вариантах основную интонацию, иногда изменяя ее мелодически, но почти не затрагивая ее ритма и структуры. Эта манера особенно явственно слышится в «Савишне» и «Озорнике», где навязчивая повторность становится особым художественным приемом.

[1] Л. И. Шестакова. Мои вечера. «Ежегодник императорских театров 1893—1894 гг.», кн. II, стр. 126. Приложение.

Интересно, что в обеих этих песнях, несмотря на различие их образов, исходная интонация родственна:

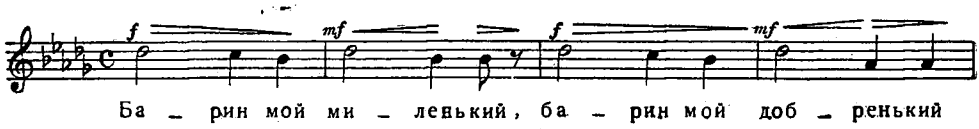


Объясняется это тем, что при всем различии образов, ситуация все же сходна. «Озорник» является как бы пародийным отражением трагической ситуации, данной в «Савишне»: юродивый умоляет Савишну полюбить его, озорник, глумясь над старухой, тоже просит поцеловать ее и обращается к ней с издевательскими комплиментами.

Конечно, в музыке отражено не только внешнее сходство ситуации, но и разница ее эмоциональной окраски. Мелодика «Савишны» нарочито бедна интонационно, однотактовые мелодические звенья редко выходят за пределы терцового диапазона (лишь в трех случаях мы встречаем кварту и в пяти — квинту). Для того чтобы передать эмоциональное волнение действующего лица этой сценки, Мусоргский просто переносит эти звенья в более высокий регистр, не давая ни мелодического, ни ритмического развития. И этот подчеркнуто бедный язык как нельзя лучше передает речь жалкого, забытого, стыдящегося самого себя человека.

Не то в «Озорнике». Исходная интонация там тоже связана с причитанием. Но развивается она по-другому, как будто «не всерьез», и мы сразу чувствуем, что действующее лицо этой песни — не несчастный юродивый, а бойкий, озорной мальчишка, мастер на выдумки. Уже в первых тактах мы слышим, как монотонный причет прерывается выкриком: «обернись!». Исходная интонация рождает множество вариантов, как бы отражающих те изощренно-глумливые эпитеты, которыми награждает озорник старуху. Нарушается и принцип ритмической монотонности,— так, например на словах «Ой, поджарая, баба старая» Мусоргский дает основную интонацию в увеличении. Интересно отметить, также, что по мере того как речь озорника делается все более и более возбужденной, музыкальные интонации становятся разнообразнее и шире по диапазону, в то время как в «Савишне» это находило отражение только в изменении регистра.

Наиболее мелодическая из всех трех сценок — это «Сиротка». Здесь мы встретим не только короткие фразы в один-два такта, но и несколько более развитые, напевные, вырастающие из основной интонации плача, стона:



Варьирование мотивов-звеньев здесь сложнее, чем в двух рассмотренных выше песнях. Иногда, например, начальная интонация становится интонацией продолжающей, встречается проведение интонаций в обращении и т. д.

И все же манера интонирования во всех трех песнях очень близка. Для того чтобы отличить ее от чисто песенной манеры, мы бы назвали ее песенно-сказовой. Истоки ее лежат в народных причетах, в интонационном отношении находящихся где-то между речью и песней.

Отметим здесь, что ранняя «Песня старца», а затем песни-сценки «Савишна» и «Сиротка» рисуют очень характерный для искусства той поры образ. Для Мусоргского образ нищего, юродивого, странника — один из самых многозначительных: все эти сценки являются как бы эскизами, этюдами к образу Юродивого в народной музыкальной драме «Борис Годунов». А Юродивый — это не только воплощение нищеты и горя народного, но и олицетворение народной правды. Конечно, этот образ намного глубже и значительнее, чем образы нищих, убогих и странников в песнях, послуживших к нему эскизами. Нищий в «Сиротке» — это образ нищеты и бесприютности, юродивый в «Савишне» — это образ юродства и убожества. Пожалуй, лишь нищий в «Песне старца» трактован иначе: в его облике есть черты своеобразного величия. В оперном же образе все эти черты соединяются в новом качестве, давая более высокую форму обобщения, типизации. Образ Юродивого рожден не только непосредственным наблюдением, но и глубоким анализом широкого круга явлений. Такой образ мог быть создан только художником, сочувствовавшим народу в его горькой нужде и борьбе и, что самое главное, видевшим в народе большую внутреннюю силу, духовное величие и красоту.

Такая трактовка образа нищего странника идет и от трагедии Пушкина «Борис Годунов» и от традиций революционно-демократического искусства: вспомним, например, что нищим странником становится в конце жизни некрасовский Савелий-богатырь святорусский, носитель народной, крестьянской правды, народного протеста...

В несколько ином роде написаны две сценки, рисующие женские образы («По грибы» на слова Мея и «Гопак» на слова Шевченко, в переводе Мея). Женщины, выведенные здесь Мусоргским, подстать его корчмарке и Хивре — бойкие, разбитные бабенки, весьма далекие от того, чтобы быть положительными образами, но по-своему привлекательные. Основой их музыкальной характеристики является песня-пляска, жанр очень подходящий для этой задачи.

В песне «По грибы» этот материал использован более «прямолинейно», черты сценической выразительности только проступают сквозь песенную форму. В «Гопаке» композитор рисует образ гораздо более сложный, лукавый юмор песни окрашен оттенком трагизма: не от счастья и довольства пошла гулять в шинок эта женщина, а для того, чтобы забыть свою горькую долю.

Поэтому жанр плясовой песни служит здесь для Мусоргского только исходным пунктом (в противоположность песне «По грибы», где он сохраняется с начала до конца). Движение плясовой сменяется сварливой скороговоркой, прерываемой резкими выкриками («Вот как!», «Что, взял?» и т. д.). Сюда же вплетается и колыбельная, и лирическая мелодия — воспоминание.

Таким образом, в этой «картинке» или «сценке» Мусоргский не ограничивается развитием (а чаще повторением) одного характерного штриха, как было, например, в «Савишне», а сопоставляет разные и при этом контрастные элементы. Но надо все же отметить, что при очень большой выразительности каждого из них «Гопак» не отличается единством музыкальной композиции; Мусоргский как будто нарочно подчеркивает все «швы» и «изломы» линии музыкального развития, в соответствии с неожиданными психологическими переходами в изображаемой им сценке.

«Семинарист» стоит особняком в серии «народных картинок». Прежде

всего персонаж этой картинки взят не из крестьянской среды, а следовательно, Мусоргский отходит здесь от основной своей темы. Но картинка из жизни деревенского духовенства, правдивая и без прикрас, все-таки выражала ту же тенденцию, которая проявилась в «Савишне» и «Сиротке». Недаром Стасов, говоря в своей статье «Перов и Мусоргский» о родстве этих двух художников, сравнивает «Семинариста» с изображением пьяниц-попов на картинах Перова «Крестный ход в деревне», «Трапезная» и др.

У Мусоргского представитель этой среды изображен гораздо более безобидно и добродушно. И все-таки тема «Семинариста» была в то время настолько острой, что песня Мусоргского оказалась под цензурным запретом — случай до того небывалый в музыкальной практике!

Сам Мусоргский, как известно, увидел в запрещении «Семинариста» факт признания общественной роли музыкального искусства. Описывая Стасову «шествие реченного «Семинариста» по геенне огненной», Мусоргский заканчивает это письмо так: «До сих пор цензура музыкантов пропускала; запрет («Семинариста») служит доводом, что из «соловьев, кущей лесных и лунных воздыхателей» музыканты становятся членами человеческих обществ, и если бы *всего меня* запретили, я не перестал бы долбить камень, пока бы из сил не выбился; ибо «несть соблазна мозгам, и зело великий пыл от запретов ощущаю».— Vade retro satanas!» [1]

В музыкальном отношении «Семинарист», так же как и «Гопак», построен по принципу «нанизывания» отдельных, характеристических деталей. Мы ясно различаем здесь нарочито монотонную скороговорку — «долбежку» латинских исключений из правила 3-го склонения, широкую песенную мелодию, характеризующую любовные переживания семинариста, претерпевшего «от беса искушение» («Ах ты, горе, мое горе»), и, наконец, культовый напев, как бы дающий характеристику героя именно как семинариста («А намеднись, за молебном...») [2].

Сопоставление очень разных элементов характеристики, при всей простоте и обнаженности этого приема в данном случае, как и в «Гопаке», психологически оправдано; оно выражает причудливую смену мыслей в сознании семинариста, лениво и рассеянно долбящего свою «латынь».

Окидывая общим взглядом серию этих картинок, нельзя не отметить, что композитор изображает почти исключительно отрицательные явления: нищету русского крестьянина, его забитость, приниженность, а иногда рисует и очень жестокие сценки («Озорник»).

Значит ли это, что Мусоргский видел только темные и мрачные стороны народной жизни, что он не видел будущего русского народа? Конечно, нет. Он видел это будущее и видел, может быть, дальше и острее, чем большинство литераторов и поэтов его времени. В своей народной музыкальной драме «Борис Годунов» он с небывалой силой передал мощь народного восстания — именно это и было основной положительной идеей его творчества.

В песнях эта тема не нашла столь же прямого и конкретного выражения, но не нужно забывать, что именно песни служили для композитора своего рода этюдами к опере. Поэтому нам представлялось таким важным отметить все конкретные моменты связи песен с оперным жанром.

Песня «Семинарист» является отчасти картинкой с натуры, отчасти сатирой. Поэтому она непосредственно подводит нас к жанру музыкальной сатиры, нашедшему блестящее выражение в творчестве Мусоргского.

---

[1] М. П. Мусоргский. Письма и документы, стр. 181.

[2] Прием пародийного использования культового напева впоследствии использован Мусоргским для комической характеристики поповича в опере «Сорочинская ярмарка».

Сатира, эпиграмма, пародия были весьма действенным оружием передовой русской общественной мысли. Одним из самых мощных рупоров революционно-демократических идей были сатирические журналы: «Свисток» (приложение к некрасовскому «Современнику» в 1859—1863 гг.) и «Искра» (1859—1873 гг.). Весьма показательно, что руководящую роль в этих журналах играли Добролюбов и Курочкин. Возглавлявшийся Добролюбовым сатирический отдел «Современника» «освистывал» и либералов, умилявшихся реформами и «гласностью», и лженаучные теории историка Погодина, а также теоретиков и практиков «чистого искусства». Подвергались осмеянию и стихотворения поэтов, подобно Розенгейму, считавших себя «гражданскими поэтами», но на деле, не поднимавшихся выше вялого и мелочного критиканства.

Недаром современники говорили, что «только звон «Колокола» из Лондона мог заглушить «Свисток» «Современника»» [1]. Ту же линию проводил журнал «Искра» (уже упоминавшийся в главе о Даргомыжском).

Одним из самых распространенных типов сатиры была литературная пародия.

В эти годы складывается даже целая «пародическая личность» Кузьмы Пруткова (под этим псевдонимом выступали, как известно, братья Жемчужниковы и А. К. Толстой). Пародии особенно часто были направлены против представителей «чистого искусства»: Фета, Щербины, Полонского и др. Стихотворение Фета «Шопот, робкое дыханье» вызвало десятки пародий.

Иногда пародировались частности — неудачные поэтические выражения, претенциозная форма. Но общий смысл пародий передовых сатириков был направлен против ограниченности лирики Фета и других поэтов, отказывавшихся от животрепещущих тем современности, и в этом — общественное значение пародий.

Уже в главе о Даргомыжском мы говорили о связи его сатирических песен с сатирами «искровцев», об использовании в литературе и музыке жанра водевильных сатирических куплетов. И, конечно, сатиры Мусоргского нельзя рассматривать в отрыве от передовой литературной сатиры 60—70-х годов.

Для передовой литературы 60-х годов было чрезвычайно типично сближение художественной литературы и публицистики (очерки Салтыкова-Щедрина, стихотворные фельетоны Некрасова и др.). Новые жанры, возникшие в результате такого сближения, быстро завоевали себе место. Именно в них особенно прямо и остро ставились самые жгучие вопросы современности. Но если в литературе такие художественно-публицистические произведения, особенно типичные для 60-х годов, уже имели за собой традицию, уходящую корнями в далекое прошлое, то сближение музыки с публицистикой было делом совершенно новым.

Уже первые опыты в сатирическом жанре — песня «Козел» и «Классик» — смело выходят за обычные рамки тематики музыкальных произведений. «Светская сказочка» Мусоргского «Козел» в большей мере связана с литературной, чем с музыкальной традицией. Тема «неравного брака», семейного союза, превратившегося в буржуазном обществе в коммерческую сделку, часто занимала поэтов и литераторов того времени. Ей, например, уделяет внимание Некрасов в своем стихотворном фельетоне «Прекрасная партия», описывая брак молодой девушки с промотавшимся бонвиваном:

Недолго в деве молодой
Таилося раздумье...

[1] Цит. по кн.: «История русской литературы», т. II. Изд. Моск. ун-та 1951 г., стр. 200.

«Прекрасной партией такой
Пренебрегать — безумье»,
Сказала плачущая мать,
Дочь по головке гладя...

Та же тема получила уже не ироническое, а трагическое воплощение в картине Пукирева «Неравный брак».

Таким образом, «светская сказочка» Мусоргского затрагивает сюжет совсем неслучайный и немаловажный для своего времени. Эта песня, как и сатирические песни Даргомыжского, продолжает традицию водевильных куплетов. Отсюда, например, такие вставки á part в стихотворный текст, как «Ну, и вышла!», «Гм, как же!»

Это произведение, как и многие современные ему песни Мусоргского, построено фрагментарно, оно как бы «составлено» из маленьких кусочков, иллюстрирующих текст. В данном случае эти составные части слишком уж малы (три-четыре такта), слишком различны и в интонационном, и в фактурном отношении, и в песне, в сущности, отсутствуют какие-либо музыкально-объединяющие моменты: нет единой линии развития, нет единства фактуры, не выделен даже и основной образ песни. Поэтому здесь резче выступают слабые стороны метода Мусоргского, приближающегося в данном случае к натуралистической иллюстративности «Женитьбы». Сыграло роль, видимо, и то обстоятельство, что в этой песне Мусоргский почти не опирается на исторически сложившиеся музыкальные жанры — песню, танец (как было, например, в «Семинаристе» или «Гопаке»).

Музыкальная сатира «Классик» стоит на гораздо более высоком уровне. Она направлена против музыкального критика А. Фаминцына, противника новой русской школы. Сатира Мусоргского явилась ответом на выпады в музыкальных статьях Фаминцына и, в частности, на его рецензию на концерт РМО под управлением Балакирева, где исполнялась симфоническая картина Римского-Корсакова «Садко».

Нападки Фаминцына на «Садко», а заодно и на все «простонародное» направление балакиревского кружка заставляют вспомнить печально знаменитую рецензию «жителя бутырской стороны» на «Руслана и Людмилу» Пушкина, где поэма сравнивалась с «втершимся» в Московское благородное собрание гостем с бородою, в армяке, в лаптях. Обращение русских композиторов к народным темам вызвало такую «филиппику» Фаминцына: «Неужели народность в искусстве заключается в том, что мотивами для сочинений служат тривиальные плясовые песни, невольно напоминающие отвратительные сцены у дверей питейного дома?» [1]

Автор же «Садко», по мнению Фаминцына, «несомненно обладает замечательным талантом, но, к сожалению, он слишком заражен, пропитан простонародностью» [2].

Понятно, что эта рецензия, направленная против основных творческих принципов кружка, не могла не вызвать возмущения среди его участников. Поэтому появление «Классика» Мусоргского было совсем не безобидной шуткой, а одним из эпизодов борьбы за национальное демократическое («простонародное» с точки зрения Фаминцына) искусство.

Пользуясь своим излюбленным приемом драматизации песни, Мусоргский как бы «выводит на сцену» своего противника, заставляя его произносить комический монолог. Речь «классика» стилизована в духе арий XVIII века. Здесь использованы традиционные для того времени задержания, повторения фраз, подобные эхо, мелизмы, характерные «галантные» каденции, иногда звучащие очень комично.

---

[1] «Голос» от 12 декабря 1867 г.
[2] Там же.

Средняя часть этой классической арии резко контрастирует ее идиллическому началу и заключению, изображая «новейшие ухищрения» новой русской школы. Здесь дана цитата из симфонической картины Римского-Корсакова «Садко».

«Музыкальный памфлет» Мусоргского является прямым перенесением в область музыки жанра литературной пародии-сатиры. Здесь мы видим все элементы пародии: преувеличение характерных особенностей оригинала, комическое несоответствие содержания и формы.

Даже и по самой направленности своей «памфлет» Мусоргского близок к пародиям 60-х годов, особенно к тем, которые высмеивали обращение поэтов к антологическим темам и уход их от современных задач. Таковы были, например, многочисленные пародии на антологические стихи Майкова и Щербины.

В знаменитом «Райке» Мусоргский развивает те же принципы, еще более заостряя их. Форма «Райка» — подражание народному кукольному театру с раешником-зазывалой.

Здесь выведена целая группа противников «могучей кучки» — консерваторский теоретик Заремба, критик Ростислав (Ф. М. Толстой), уже известный по «Классику» Фаминцын, а также Серов, к этому времени окончательно разошедшийся с балакиревцами, и «муза Эвтерпа» — княгиня Елена Павловна, титулованная меценатка, покровительствовавшая РМО и консерватории, но еще более — иностранным музыкантам, решительно предпочитая их русским.

В тексте «Райка» много злободневных намеков на события музыкальной жизни того времени, намеков, которые и тогда могли быть понятны только слушателям, хорошо знакомым со всей газетно-журнальной полемикой. Чтобы понять полностью текст «Райка», нужно было быть знакомым с содержанием лекций Зарембы, трактовавшего, что мажорный тон — «греха искупление». Нужно было читать «великосветские» фельетоны итальяномана Ростислава, знать о судебном процессе, затеянном Фаминцыным против Стасова. Нужно было быть в курсе всех недоразумений между Серовым и РМО и всех обид критика: на то, что ему не дают дарового кресла в концертах РМО («кресло гению скорей!»), на то, что его не пригласили на обед в честь Берлиоза («на обед его зовите, гений очень любит честь»), на то, что его не делают директором РМО («всех директоров долой, он один их всех заменит»).

Но при всей злободневности текста памфлета содержание его далеко выходит за пределы названных выше конкретных поводов. Сатирические стрелы «Райка» направлены, по существу, не в конкретную группу «музыкальных воевод», а в те реакционные тенденции, проводниками которых они являлись. Серов в этой группе стоит особо, и, конечно, даже в пылу полемики балакиревцы не смешивали его с Ростиславом и Фаминцыным. Поэтому и сейчас, когда большинство героев «Райка» уже забыто, памфлет Мусоргского далеко не утратил своей актуальности.

«Раек» направлен против лжеучености, против раболепного увлечения всем иностранным без различия, против неправильного понимания народности в искусстве — именно в этом значении этой музыкальной сатиры Мусоргский смело пользуется здесь музыкальными «общими местами» комически преувеличивая их банальность, поэтому музыкальный юмор «Райка» оказался долговечнее юмора словесного и очень легко и сейчас доходит до слушателя.

Утратила силу воздействия, пожалуй, только характеристика Фаминцына (№ 3), так как самый объект пародии (романс Фаминцына) чрезвычайно бледен в музыкальном отношении.

Характеристика Зарембы (№ 1) сделана тем же приемом, который

мы уже встречали в «Классике». Комически величественная музыка (подражание Генделю), метко рисующая портрет «ученого», который «расточает смертным глаголы непонятные», направлена, конечно, не только в адрес профессора-архаиста, но и против ханжества и лжеучености вообще.

Столь же меткой является и характеристика критика-«итальяномана», которую можно оценить и не зная, кто такой был Феофил Толстой-Ростислав (№ 2). В этом номере «Райка» Мусоргский особенно широко и остро пародийно использует «общие места», музыкальные трюизмы.

Чисто пародийным приемом является комическое несоответствие сентиментально-вздыхающей музыки и текста: «Но зачем парик, рик белокурый?»

Музыкальная характеристика Серова в «Райке» (№ 4) глубже, чем словесная. Если текст высмеивает и, в сущности, довольно добродушно капризный и неуравновешенный характер замечательного русского критика, то музыка полемизирует с Серовым-композитором по вопросу о народности.

Мусоргский разрабатывает здесь цитату из оперы Серова «Рогнеда» — «песню дурака» на мелодию русской народной песни «Из-под дуба, из-под вяза».

«Рогнеда» Серова вообще является самым слабым его произведением, цитируемая же Мусоргским песня относится к номерам, далеко не соответствующим требованиям времени как в отношении понимания проблем народности и национальности, так и в отношении мастерства. Разрабатывая цитату из «песни дурака», Мусоргский подчеркивает примитивность этого эпизода и подобных ему.

Комический эффект производит и несовпадение характера текста и музыки: на эту мелодию поются, например, слова о «тевтонском букефале, заморенном цукунфтистом» (намек на увлечение Серова Вагнером и его Zukunftmusik). И особенно комично звучит «песня дурака» после просветленного арфообразного прелюдирования в заключительном «гимне Эвтерпе».

«Раек», в котором были использованы характернейшие приемы литературного жанра пародии, в музыке оказался совсем новым словом. То было, по существу, рождение нового музыкального жанра. Это подчеркнул в своей рецензии Ц. Кюи: «Раек» — совершенно новый род музыкального творчества, примеров которому нигде нет. Правда, тот же Мусоргский сделал ранее попытку в таком же роде в своем «Классике», попытку довольно удачную, но мелкую по форме и недостаточно сильную. «Раек» же — произведение весьма замечательное, крупное, зрелое, законченное до мелочей. В нем г. Мусоргский затронул (и как полно, как талантливо!) совершенно новую сторону искусства и значительно подвинул вперед комическую музыку»[1].

Новизна и остроумие «Райка» были оценены не только друзьями, но и врагами. По свидетельству Стасова, «хохотали до слез даже сами осмеянные, так была талантлива и заразительно весела, забавна эта оригинальная новинка»[2].

Иные стороны своего замечательного таланта раскрывает Мусоргский в «Детской» (1868—1872). Его песни из этого цикла — это не столько песни для детей, сколько песни о детях. В них Мусоргский является замечательным психологом, раскрывающим все особенности детского восприятия мира.

---

[1] Ц. Кюи. Музыкальные заметки. «С.-Петербургские ведомости», 1871, № 319.
[2] В. В. Стасов. Избр. соч., т. 2, стр. 204.

Содержание и смысл «Детской» метко определены Б. В. Асафьевым, как «становление в ребенке размышляющей личности»[1]. Обращаясь к исполнителям и слушателям «Детской», Асафьев писал: «Послушайте, вникните в чуткую наблюдательную душу ребенка и поймите то великое, что вы забыли, высокомерно и в суете: как возникает в человеке человек»[2].

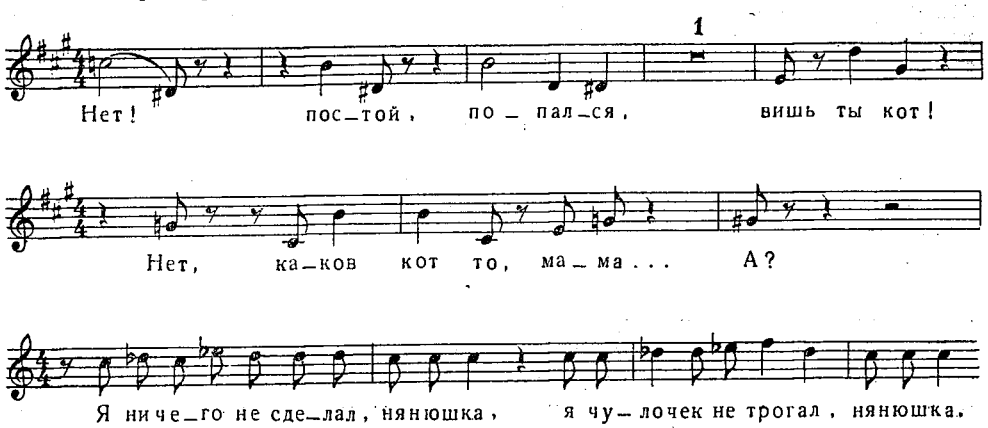
Тексты песен, написанные самим Мусоргским (в прозе), обнаруживают острую наблюдательность композитора. Сказка и игра так увлекают ребенка, что он не отделяет их от действительности; это с замечательной выразительностью показано в песнях «С няней» и «Поехал на палочке». Но еще ярче выражены впечатления ребенка от удивительных, с его точки зрения, реальных событий: смерти страшного жука («Жук»), нападения кота на снегиря в клетке («Кот Матрос»). Эта последняя песня с особенной силой показывает, «как возникает в человеке человек».

Передана в цикле и глубокая обида ребенка на первую, испытанную им несправедливость («В углу»), его стремление подражать речам и поступкам взрослых (колыбельная «С куклой», молитва «На сон грядущий»). Словом, в цикле Мусоргского с удивительной наблюдательностью, теплотой и любовью отражен мир маленьких людей.

Метод Мусоргского — давать психологическую характеристику своих персонажей через «перевод на музыку» речевой интонации — в «Детской» проявился в наибольшей степени. Речь ребенка интонационно гораздо живее, богаче и непосредственнее, чем речь взрослого человека, умеющего управлять своими интонациями. Поэтому душевные движения так ясно «просвечивают» сквозь интонации речи, поэтому, «записывая» речь ребенка, Мусоргский с таким замечательным реализмом раскрывает процесс первого познавания им мира.

Интонационный язык «Детской» исключительно богат: мы здесь встретим и песню («С куклой»), и песенно-сказовую интонацию, подобную той, которая положена в основу «Савишны», «Сиротки», «Озорника» («С няней»), и обычную, не подчиненную ритмической организованности песни или сказа, свободную речь («В углу», «Жук», «Кот Матрос»).

Именно этот, последний тип интонирования представляет особый интерес благодаря изумительно тонкой фиксации интонаций вопроса, удивления, плача, гнева, возбужденной, сбивчивой скороговорки. Приведем несколько примеров:



[1] Б. В. Асафьев. Избр. труды, т. IV, стр. 101.
[2] Там же, стр. 102.

Речевые интонации определяют не только характер вокальной партии, но и все особенности музыкального языка песен. В большинстве случаев вокальная и инструментальная партии тематически близки, что особенно ясно видно, например, в песне «Жук», где в фортепианной партии разрабатывается та же «интонация удивления», что и в вокальной.

Еще чаще встречается дублирование партии голоса сопровождением.

Точностью и тонкостью музыкального претворения речевых интонаций, с точки зрения музыканта, всегда неустойчивых, не укладывающихся в пределы музыкального звукоряда, объясняется своеобразный гармонический язык песен Мусоргского. В нем преобладает неустойчивость, а иногда даже и тональный центр неясно выражен (начало песни «С няней»).

Мусоргский передает не только интонации маленьких героев своих песен, но и их жесты и движения. Так, например, в песнях «Жук» или «Кот Матрос» мы ясно слышим, как ребенок вбегает со своим взволнованным рассказом. Изображение ритма движения иногда даже становится основной задачей («Поехал на палочке»), превращая песню в род вокального скерцо.

Песни из цикла «Детская», так же как и рассмотренные выше песни-сценки, требуют совсем особой, актерской манеры исполнения, причем трудность еще увеличивается тем, что взрослый актер-певец должен изображать ребенка. Непревзойденной исполнительницей этого цикла была А. Н. Молас — создательница традиции исполнения очень многих произведений «кучкистов».

Реализм «Детской» вызвал восхищение Листа — горячего поклонника и пропагандиста русской музыки. Письмо ученицы Листа Аделаиды фон Шорн к В. Бесселю передает впечатления Листа от маленьких шедевров Мусоргского. Отметим в нем слова, свидетельствующие о том, что Лист верно угадал смысл «Детской»: «...он взволновался, перенесенный этой музыкой на зарю собственного детства, к впечатлениям своей светлицы, где, трепеща от первых страхов, от первых пробуждений нежности, от первых радостей, его юная душа познала самое себя» [1].

При всей гениальности цикла в нем все же сказались и противоречия «музыкально-речевого» метода Мусоргского. Лишь в немногих песнях мы найдем музыкальное обобщение речевых интонаций в мелодии («С куклой» и в меньшей степени «С няней»).

Именно поэтому песни, так тонко передающие душевный мир детей, самими детьми воспринимаются с трудом, да и среди взрослых слушателей «Детская» — не самый популярный цикл Мусоргского. Идеал «оправданной мелодии», включающей в себя и выразительность речи, и выразительность песни, в эти годы у Мусоргского еще не сложился.

* * *

Лирика Мусоргского, несмотря на наличие уже упоминавшейся нами книги Ю. Келдыша, специально посвященной этой области творчества великого композитора, все еще остается одной из наименее исследованных частей его наследия. А между тем характеристика творчества Мусоргского без анализа его лирических романсов будет такой же неполной, как характеристика поэзии Некрасова без лирических его стихотворений.

Эта ошибка очень часто допускается по отношению к художникам 60-х годов, вследствие чего их творчество обедняется и получает одностороннее и потому неверное освещение. На самом же деле и у Некрасова, и у Добролюбова, и у Мусоргского, и у живописцев-передвижников соци-

---

[1] М. П. Мусоргский. Письма и документы, стр. 497.

альная тематика вовсе не исключала тематики личной, лирической. Но сами лирические произведения 60-х годов имели несколько иной облик по сравнению с лирикой 20 и 30-х и даже 40-х годов.

Изменение тона любовной лирики в русской музыке и прежде всего изменение образа героини этой лирики очень чутко отметил Б. В. Асафьев: «Глинкинская прихотливая «Адель» (1849) уже была бы теперь не ко времени, ибо женщина требовала к себе иного отношения: наступила эпоха «Что делать» (1863)» [1].

Это изменение тона лирики может быть особенно ясно чувствуется в лирике Мусоргского — очень целомудренной и сдержанной. Чувственность ей чужда совершенно, и в этом отношении особенно показательно отмеченное выше переосмысливание пушкинского стихотворения в романсе «Ночь». Романсы типа балакиревских «Введи меня, о ночь» или «Исступление» — у Мусоргского невозможны. Единственный раз чувственность проникает в его лирику, да и то получает стилизованное выражение («Еврейская песня»).

Среди лирических романсов Мусоргского выделяются два романса на слова Гейне: «Желание» и «Из слез моих». Выше уже говорилось о причинах популярности Гейне в России в ту эпоху и о широчайшем музыкальном резонансе его поэзии. Самые личные, лиричнейшие стихотворения Гейне вызывали иное отношение со стороны «шестидесятников», чем лирика Фета и Щербины, благодаря тому что они написаны автором гражданских и сатирических стихотворений. Примечательно, что лучшие для того времени переводы Гейне принадлежат, как уже было сказано в предыдущей главе, поэту-революционеру М. Михайлову, а рецензия на них в «Современнике» — Добролюбову.

Подобно Бородину и Кюи, Мусоргский выбирает лирические стихотворения Гейне. Характерные черты лирики композитора особенно ясно выступают при сравнении его романса «Желание» с романсом на тот же текст Чайковского. Романс Чайковского привлекателен прежде всего открытостью чувства, непосредственностью его выражения. В романсе Мусоргского сдержанность чувства, как будто боящегося высказаться до конца, даже несколько противоречит словам текста. Особый характер трактовки определяет и частности музыкального выражения: мелодия вначале как будто стремится к широкой напевности, но затем побеждает декламационность. Очень выразительное сопровождение тоже как бы стремится передать не развитие чувства, а одно длящееся состояние с различными его оттенками: отметим смену гармоний на органном пункте очень большой протяженности (12 тактов).

Романс «Из слез моих» состоит из двух резко контрастирующих частей: такую двухчастную композицию мы нередко встречали у Балакирева, для которого она особенно типична. Мусоргский, сохраняя интонационную связь в мелодии обеих частей, противопоставляет их в отношении темпа, тональности (Es — Des) и фактуры. Но и здесь, в этой контрастной композиции, Мусоргскому больше удалась мечтательная первая часть, чем порывистая вторая, следовательно, и этот романс не выходит за пределы «сдержанной» лирики.

Особого внимания заслуживают лирические песни-романсы в народном духе («По-над Доном», «Детская песенка», «Вечерняя песенка») и шуточная песня, тоже в народном духе — «Стрекотунья-белобока». Здесь следует подчеркнуть, что, говоря о «народном духе» этих песен, мы имеем в виду совсем иное его выражение, чем в мелодиях ранних «русских

---

[1] Б. В. Асафьев. Этапы развития русского романса. Сб. «Русский романс», стр. 17.

песен» или в песенно-сказовой интонации вокальных сценок. Мусоргский не дает здесь никакой стилизации народной песни, не заставляет «говорить за себя» то или иное «действующее лицо». Народно-песенные интонации стали здесь уже собственной речью композитора, которой он свободно распоряжается для выражения очень тонких, индивидуализированных настроений.

Ближе к народно-песенному первоисточнику стоят «Детская песенка» и «Вечерняя песенка». В первой из них особенно примечательна гармонизация: очень индивидуальная и даже изысканная, она подчеркивает «капризность» интонаций песни, все время переходящей в «говорок». Сочетание простоты и изысканности здесь напоминает некоторые миниатюры Лядова, но гармонически песня Мусоргского еще сложнее именно потому, что гармония здесь отражает речевую основу мелодии. Гармонии как бы располагаются вокруг «подразумеваемого» тонального центра, основная тональность (A-dur) представлена только трезвучием на слабой доле и доминантсептаккордом, на котором песенка заканчивается. Кроме основной тональности A-dur, песня включает в себя еще fis-moll и Fis-dur, что значительно расширяет обычное для того времени представление о мажоре[1].

«Стрекотунья-белобока» — единственное (если не считать переделки «Ночи») обращение к творчеству Пушкина в вокальной лирике Мусоргского.

Творчество Пушкина для Мусоргского, как и для большинства композиторов его времени, было прежде всего опорой в музыкально-драматических исканиях. В вокальной же лирике этого периода Пушкин уже не занимает такого исключительного места, как в первой половине XIX века: у Балакирева, Бородина, Мусоргского и Чайковского мы находим всего по одному пушкинскому романсу.

Это в какой-то мере отражает полемику вокруг наследия Пушкина, развернувшуюся в 60—70-х годах. Именем Пушкина представители «чистого искусства» (Дружинин и др.) пытались прикрыть свои антиреалистические и антидемократические позиции, что вызывало резкий отпор со стороны Чернышевского и Добролюбова. Нельзя обойти, конечно, и тот факт, что революционно-демократическая критика в пылу полемики тоже односторонне судила о Пушкине и недостаточно оценивала значение его творчества (в особенности его лирики) в русской поэзии.

Для своей единственной песни на пушкинский текст Мусоргский выбрал далеко не самое значительное произведение Пушкина, но зато самое близкое своим собственным художественным устремлениям. Соединив два стихотворения Пушкина («Стрекотунья-белобока» и «Колокольчики звенят»), Мусоргский написал легкую, подвижную песню — своего рода вокальное скерцо в народном духе.

Работа над музыкальной драмой «Борис Годунов» отвлекала Мусоргского от песенного жанра. Тяжелые испытания, связанные с хлопотами о постановке, театральная судьба этого произведения, недооценка его даже таким близким Мусоргскому человеком, как Кюи,— все это привело к тому, что 1874 год, год постановки «Бориса», оказался переломным в жизни и творчестве Мусоргского.

---

[1] Эта песня — убедительное свидетельство того, что не только мелодика, но и гармония Мусоргского имеет интонационно-речевую основу. Обстоятельство это очень важно — в нем ключ для правильного понимания гармонической логики Мусоргского, которая долгое время считалась просто неграмотностью. Позже гармонический язык Мусоргского совершенно неправомерно стали сближать с языком импрессионистов — ошибка, происходящая также из искусственного разделения мелодической и гармонической сфер.

И если бы даже не сохранилось никаких биографических сведений, мы ощутили бы этот перелом с полной ясностью, сравнив написанный в 1874 г. цикл «Без солнца» с песнями 1866—1868 гг.

Вместо широкой картины окружающей жизни — глубоко личные высказывания, вместо обличительного протестующего тона — пассивно скорбный тон, ощущающийся даже при самом общем знакомстве с циклом. Отсюда распространенная оценка его, как свидетельства об отходе от прежних художественных идеалов.

Показательно, что Стасов, подробно разбиравший песни 60-х годов и не жалевший для них восторженных эпитетов, лишь упоминает о цикле «Без солнца».

Зато соавтор Мусоргского А. А. Голенищев-Кутузов в своих «Воспоминаниях» делает попытку представить поздние произведения Мусоргского как разрыв с «навязанными» композитору извне кучкистскими теориями и как выражение творческого духа «настоящего Мусоргского». В то время, когда писались «Воспоминания», автор их окончательно порвал с былыми либеральными увлечениями и стремился представить и Мусоргского певцом «чистой идеальной поэзии и красоты», находившимся под гнетом «чуждых его природе теорий и тенденций» [1].

Таким образом, и Стасов, и Голенищев-Кутузов, исповедывавший теорию «чистого искусства», по-разному оценивая творчество 70-х годов, все же сходятся на том, что Мусоргский в эти годы переходит на иные творческие позиции.

В настоящее время мы иногда встречаемся и с противоположной оценкой произведений этого периода. В некоторых работах последовательно проводится мысль о том, что Мусоргский остался в 70-х годах совершенно тем же, что и в 60-х, что не бессилие и пессимизм, а протест лежит в основе его творчества позднего периода.

Оба эти взгляда недостаточно раскрывают истинное положение вещей. С нашей точки зрения, суть дела заключается в крайнем обострении противоречий творчества Мусоргского, в том, что мрачнейшие страницы «Хованщины» и «Песен и плясок смерти» создавались тогда же, когда композитор пришел к особенно ясному и отчетливому пониманию своего пути в искусстве.

В письмах к Стасову, относящихся к 70-м годам, Мусоргский с полной ясностью излагает свое credo художника-реалиста. Таково, например, известнейшее высказывание в письме к Стасову от 7 августа 1875 г.: «*Жизнь*, где бы ни сказалась; *правда*, как бы ни была солона; смелая, искренняя речь к *людям* à bout portant, вот моя закваска, вот чего хочу и вот в чем боялся бы промахнуться» [2].

Поэтому прав Ю. В. Келдыш, когда в главе о Мусоргском в «Истории русской музыки» он прежде всего отмечает противоречивость позднего периода, делая, однако, на наш взгляд слишком большой акцент на пессимизме, на «сознании своего одиночества и бессилия».

Конечно, есть известное противоречие между декларациями о «живой беседе с людьми» и созданием субъективного цикла-дневника («Без солнца»). Есть оно и в самих произведениях позднего периода — недаром центральная работа этих лет «Хованщина» получала столь различные истолкования в критике и музыковедении, трактованная то как проникнутая революционным пафосом трагедия народного движения, то почти как мистерия.

---

[1] А. Голенищев-Кутузов. Воспоминания о М. П. Мусоргском. «Музыкальное наследство», вып. I. М., 1935, стр. 29.

[2] М. П. Мусоргский. Письма и документы, стр. 322.

Но как бы ни оценивать произведения 70-х годов (к которым мы еще вернемся), цикл «Без солнца» нельзя не считать переломным произведением.

Говоря о более ранних лирических песнях Мусоргского, мы особенно отмечали сдержанность его лирики, некоторую недосказанность чувства в ней (не отсюда ли и «недопетость» мелодий?). Цикл «Без солнца» — первое произведение, в котором Мусоргский так полно и во весь голос сказал о себе.

Биографические предпосылки создания этих печальных песен известны: смерть близких друзей — архитектора В. Гартмана и Н. Опочининой (впрочем, к моменту ее смерти цикл был уже наполовину написан), разочарования, связанные с постановкой «Бориса», наконец, необходимость тянуть тягостную служебную лямку. Были, как это верно отмечают многие советские исследователи, и причины более общего характера — прежде всего постепенное усиление реакции, начавшееся уже в 1866 г., после вызвавшего жестокие репрессии выстрела Каракозова.

Жестокая борьба против революционной пропаганды, разгул полицейского сыска, отход значительной части русских интеллигентов от революционно-демократических идей 60-х годов — все это нашло лаконичное выражение в двустишии, которым Некрасов охарактеризовал общественную атмосферу середины 70-х годов:

Бывали хуже времена,
Но не было подлей.

И, конечно, Мусоргский, как всякий честный и принципиальный художник, не мог не задыхаться в этой атмосфере подлости. И это не могло не отразиться на его творчестве, в частности в его цикле «Без солнца».

Весьма многозначительно самое название цикла. Если вспомнить, какой смысл вложен Мусоргским в картину «Рассвет на Москве-реке», являющуюся не только картиной природы, но и изображением зари новой жизни, то можно предположить, что и название цикла «Без солнца» характеризует не только личную судьбу Мусоргского, но и судьбу его родины.

Именно то обстоятельство, что настроения тоски и одиночества переживал не один Мусоргский, и делает цикл «Без солнца» не просто «дневником Мусоргского», а «дневником человека 70-х годов» и уже по одному этому — произведением значительным.

Уместно здесь напомнить одно из высказываний Мусоргского: «Штука проста: художник не может убежать из внешнего мира, и даже в оттенках субъективного творчества отражаются впечатления внешнего мира» [1].

Отмечая все это, мы не можем, однако, отрицать, что в этом цикле все же преобладает личное, даже субъективное. Не случайно и обращение к лирике Голенищева-Кутузова, которое объясняется, конечно, не только личной дружбой, но и известным сближением в этот период творческих позиций поэта и композитора.

Голенищев-Кутузов сам говорит о том, что выбранные Мусоргским стихотворения передают «минутные душевные настроения в фетовском роде» [2], что весьма верно.

Однако все эти минутные душевные настроения объединены одним, главным — скорбью одиночества. Тема эта была не новой в русской во-

---

[1] Мусоргский. Письма к А. А. Голенищеву-Кутузову. М.— Л., 1939, стр. 55.
[2] А. Голенищев-Кутузов. Воспоминания о М. П. Мусоргском. «Музыкальное наследство», вып. I, М., 1935, стр. 26.

кальной лирике, но едва ли не впервые она получила такое сильное выражение.

Заслуживает внимания принцип расположения песен цикла, в котором дано развитие темы [1].

Пожалуй, с наибольшей остротой и болью чувство одиночества выражено в первой песне: «В четырех стенах». Следующие песни — это одиночество среди людей («Меня ты в толпе не узнала», «Окончен праздный, шумный день» и «Скучай»). С трагической иронией композитор рисует образ праздной и пустой женщины в песне «Скучай», противопоставляя этому реальному образу мечту, воспоминание, «тень» былого счастья (песня «Окончен праздный, шумный день» имела первоначальное название «Тень»). И, наконец, как выход из этого тесного и душного мирка даны две песни, посвященные природе: «Элегия» и «Над рекой». Следовательно, общая концепция этого цикла («от людей — к природе-утешительнице») предвосхищает концепцию цикла Балакирева, появившегося в 90-х годах (см. главу IV).

Такой путь развития цикла кажется неожиданным по сравнению с предшествующими вокальными произведениями, всегда говорящими о людях и обращенными к людям. Но в этот переломный момент цикл, как нельзя лучше, выразил настроения Мусоргского, свидетельствуя о его душевном одиночестве гораздо прямее и непосредственнее, чем письма этих лет.

Предельная чуткость музыки, отмечающей все самые мимолетные настроения и образы стихотворений, необычайная точность и тонкость передачи речевой интонации (никогда не переходящая при этом в «прозаическую» декламационность), чрезвычайная свобода, почти импровизационность композиции и гармонического плана — все это давало повод позднейшим исследователям говорить об «импрессионизме» цикла Мусоргского. Однако, несмотря на то, что отдельные приемы, найденные здесь Мусоргским, близки приемам импрессионистов, а частично были прямо использованы ими, метод Мусоргского чрезвычайно далек от импрессионизма.

Гедонистическому искусству импрессионистов никогда не удавалось достичь такой глубины психологического анализа, такой трагической силы, да и они не стремились к этому.

Но и сходство приемов, в сущности, ограничивается только областью гармонии (трактованной здесь колористически) и фактуры. Мелодика же этих песен совсем не импрессионистична уже по одному тому, что она является основным средством выразительности.

Мелодика цикла представляет собой качественно новый этап развития мелодического стиля Мусоргского. Здесь мы видим уже переход к мелодическим принципам «Хованщины», сформулированным в известном письме к Стасову от 25 декабря 1876 г.: «Работою над говором человеческим я добрел до мелодии, творимой этим говором, добрел до воплощения речитатива в мелодии (кроме драматических движений, bien entendu, когда и до междометий дойти может). Я хотел бы назвать это осмысленною, оправданною мелодией» [2].

В том же письме Мусоргский пишет, что «желал бы дать на пробу несколько картинок», и указывает на некоторые эпизоды «Хованщины» и «Сорочинской ярмарки», как на опыт «оправданной мелодии».

Думается, что первой пробой в этом направлении можно считать уже многое в цикле «Без солнца». Мы здесь встречаем и примеры предельно

---

[1] Порядок расположения песен не совпадает с порядком сочинения их. Они были сочинены в такой последовательности: № 2, 3, 4, 5, 6, 1.

[2] М. П. Мусоргский. Письма и документы, стр. 361.

чистой фиксации речевых интонаций (песня «В четырех стенах») и, что самое главное, обобщение этих интонаций в мелодии.

Именно тяготение к обобщению и мелодизации речевых интонаций сближает этот цикл Мусоргского с романсами Чайковского, мелодический стиль которого часто считается принципиально противоположным стилю Мусоргского.

Обобщенность мелодического мышления сказывается не только в мелодизации отдельных речевых интонаций, но и в большей цельности мелодии, как единства, а значит, и в большей цельности музыкальной композиции вообще. Самый яркий пример этого нового качества мелодии — романс «Меня ты в толпе не узнала». Интонационно он кажется близким первому эпизоду цикла — «В четырех стенах». Но его мелодика, возникшая из интонаций поэтической речи, отличается гораздо большей цельностью и широтой развития, синтезом речевой и музыкальной выразительности.

Речевая выразительность каждого отдельного звена сочетается с крепкой спаянностью всех звеньев между собой, с органичностью музыкально-тематического развития. Этого не было в предшествующих декламационных опытах Мусоргского; ему удавалось достичь музыкального единства лишь при опоре на какой-либо исторически сложившийся музыкальный жанр (песня, пляска, марш).

В романсах цикла «Без солнца» следует отметить также концентрацию музыкальных образов, ясное выделение в каждом эпизоде одного, основного образа, что не исключает, впрочем, и иллюстрирования некоторых частностей.

Так, в романсе «Окончен праздный, шумный день» музыка, явно «идущая за текстом» и потому фрагментарная, концентрируется в ясно очерченный образ (Andante cantabile) на словах: «Лишь тень одна из всех теней, явилась мне, дыша любовью...» [1].

В «Элегии» мы также ясно ощущаем появление основного образа — широко развернутой нисходящей секвенции на словах: «Как ночи облака, изменчивые думы несутся надо мной тревожны и угрюмы». И в самом тематическом зерне этого эпизода, и в секвентном его развитии мы опять ощущаем близость к Чайковскому.

В заключительном эпизоде цикла — «Над рекой» основной музыкальный образ как бы «вбирает» в себя все остальное; в романсе нет ни противопоставлений, ни даже сопоставлений, весь он представляет собой одну картину, один образ.

Здесь музыка приходит даже в некоторое противоречие с текстом. Текст говорит, что в рокоте волн

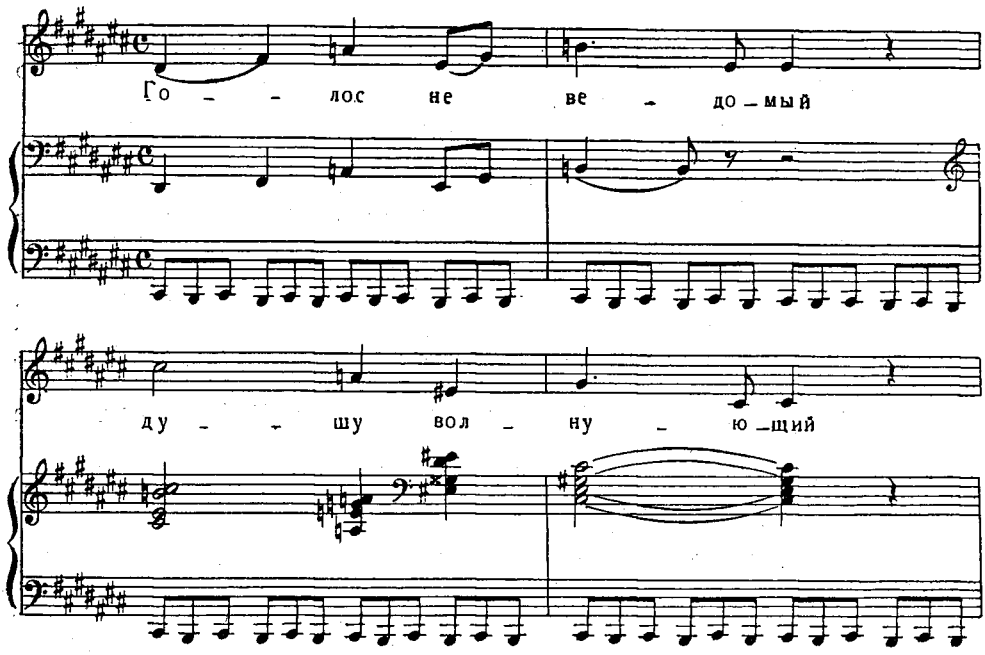
Слышатся думы и страсти безбрежные...

в музыке же — смена гармоний и смена динамических оттенков как бы сковывается, нивелируется непрерывно звучащим с начала до конца органным пунктом на тонике.

Но трудно найти произведение, в котором статичность была бы доведена до такой высокой степени художественности, в котором так тонко была бы дана смена оттенков одного настроения.

Особенно красноречив конец романса. Начиная со слов «голос неведомый, душу волнующий», музыка звучит таинственно и фантастично благодаря использованию необычных гармонических средств (цепь доминантсептаккордов, расположенных по большим терциям и дающих в сумме увеличенный лад):

[1] Мы уже упоминали, что в первоначальном варианте этот романс носил название «Тень» — по основному своему образу.



Цикл «Без солнца» занимает в вокальном творчестве Мусоргского особое место. Он оказался тем пределом психологизма, до которого мог дойти композитор-реалист. Дальше Мусоргский по этому пути не пошел и не мог пойти, потому что это означало бы уже уход от реалистических принципов.

В «бессолнечных» образах песен Мусоргского нашли отражение события его личной судьбы. Смерть близких людей (художника В. Гартмана, Н. Опочининой) сыграла очень большую роль в усилении пессимистических настроений. Именно в это время тема смерти входит в творчество Мусоргского и занимает в нем очень важное место — в незаконченном «письме» — «Злая смерть», в «Забытом», в «Песнях и плясках смерти», в «Катакомбах» из «Картинок с выставки», в финале «Хованщины».

Это нередко приводило исследователей творчества Мусоргского к неверному выводу о появлении элементов мистики в творчестве композитора, это же позволяло представителям символизма пытаться в какой-то мере «вести традицию» от позднего Мусоргского. Данная точка зрения находит отражение и в современных работах.

Действительно, две тяжелые утраты, последовавшие одна за другой, не могли не заставить Мусоргского думать о смерти. Эта тема нашла отражение и в его письмах. Но тон, который звучит в них, чрезвычайно далек от отношения к смерти как к мистической тайне. Письмо к Стасову, написанное вскоре после кончины Гартмана, полно ненависти к смерти, как к несправедливости природы, особенно жестокой, когда она поражает художника. «Если «он» не попусту жил, а *создавал,*— пишет Мусоргский,— так каким же негодяем надо быть, чтобы с наслаждением «утешения» примиряться с тем, что «он» *перестал создавать*» [1].

Это письмо, полное боли и горечи, полно в то же время и рассказов о творческих планах и свершениях. И это неслучайно: мы знаем, что на смерть друга Мусоргский откликнулся замечательным реалистическим циклом «Картинки с выставки». Все это чрезвычайно далеко от мисти-

[1] М. П. Мусоргский. Письма и документы, стр. 268.

цизма — болезни юношеских лет Мусоргского. Далее мы постараемся показать, что и выражение темы смерти в вокальных произведениях было трагическим, но не мистическим.

Первым выражением этой темы было «Надгробное письмо» на смерть Н. Опочининой (на собственный текст). Этот незаконченный набросок, по существу, нельзя рассматривать с той же точки зрения, как и другие произведения. Он представляет собой скорее автобиографический документ, чем песню или романс. Горестные мысли, обращенные к умершей женщине-другу, вылились в словах — первых, какие пришли на ум, а слова, как всегда у Мусоргского, влекли за собой их выражение в мелодии. Все это очень далеко от законченности, от художественного образа в настоящем смысле этого слова — горе было слишком острым, чтобы стать предметом искусства...

В том же году Мусоргский пишет свою балладу «Забытый» на слова Голенищева-Кутузова.

Непосредственным поводом для создания этого произведения было впечатление от картины В. В. Верещагина «Забытый». Картина эта, изображающая забытый на поле битвы труп русского солдата, была крупным явлением в русской живописи того времени, она не могла не волновать зрителей своим гуманизмом и правдивостью. С первого взгляда было ясно, что художник сам видел изображенное им. Социальный смысл картины Верещагина был также вполне ясен — это был протест художника против несправедливых войн царского правительства, против бессмысленной гибели русских людей.

Мусоргский вместе со своим соавтором — Голенищевым-Кутузовым углубили этот социальный смысл, раскрыв биографию изображенного на картине солдата, показав, что это — крестьянин, что дома ждут его жена и дети [1].

Музыкальное решение баллады предельно лаконично и выразительно. Вся суть в противопоставлении двух образов — мрачного (es-moll) марша, рисующего поле битвы и «забытого», и грустной колыбельной песни, которую напевает жена, ожидая возвращения мужа с войны.

Острые, «пронзительные» интонации, подчеркивающие самый мрачный образ текста — ворон, пьющий кровь убитого,— резко контрастируют ласково-грустному напеву колыбельной, сквозь которую все-таки все время слышится зловещий ритм марша.

Образы, найденные Мусоргским в «Забытом», оказались настолько яркими при всей лаконичности, что они были развиты композитором в цикле «Песни и пляски смерти». Отсюда идет и самый замысел «Полководца» — картина поля смерти и выражение в этой песне образа смерти через марш.

Введение контрастного образа колыбельной песни тоже развито Мусоргским в «Трепаке».

Наиболее полно тема смерти раскрыта в цикле песен на слова А. Голенищева-Кутузова «Песни и пляски смерти».

Тема эта была, как известно, подсказана Мусоргскому Стасовым, предлагавшим сюжеты еще для нескольких картин: «...смерть сурового монаха-фанатика в его келье при дальних ударах колокола; смерть политического изгнанника, возвращающегося назад и гибнущего в волнах в виду

---

[1] В письме к А. А. Голенищеву-Кутузову Мусоргский писал о том впечатлении, какое произвела баллада «Забытый» на автора картины: «Верещагин был в большом восторге. «Забытый» — текст и музыка ему очень по душе, даже глубже: он высказывал, что местами его охватывало нервное чувство» (Мусоргский. Письма к А. А. Голенищеву-Кутузову, стр. 81).

родины; смерть молодой женщины, умирающей среди воспоминаний о любви и последнем дорогом бале, наконец, еще несколько других тем» [1].

Но в выборе сюжета, безусловно, сыграли роль и впечатления Мусоргского от двух «Плясок смерти» — Листа и Сен-Санса. Произведение последнего вызвало резко отрицательное отношение, как пример несоответствия художественной формы содержанию [2].

«Пляска смерти» Листа вызвала, наоборот, чрезвычайно положительную оценку: Мусоргский хвалит «смелого европейца Листа» за «простоту закваски» [3].

Сравнение двух «Плясок смерти» способствовало тому, что у композитора сложилось свое отношение к теме до того, как она была ему предложена Стасовым. Мусоргского увлекла и заинтересовала задача вложить в средневековую аллегорию реалистическое содержание.

Взяв традиционный для этой темы сюжет: неожиданное вторжение смерти в человеческую жизнь в самые различные ее моменты, Мусоргский дает конкретное его решение на материале русской современной действительности. В этом основное отличие его песенного цикла от фортепианных вариаций Листа, где мы находим гораздо более обобщенные образы.

Такая трактовка темы принадлежит именно Мусоргскому, а не инициатору цикла — Стасову. Стасов, предлагая Голенищеву-Кутузову ряд тем для «Русской пляски смерти», очень настаивал на историческом характере цикла.

«Нельзя ли *войну* сделать не нынешнюю, а древне-русскую, *язычников — русских,* против печенегов, половцев или кого хотите! Ведь это дало бы Вам тотчас новые краски» [4].

Стасов предлагал также в качестве сюжета смерть царицы Анастасии, жены Ивана Грозного, и другие исторические темы. «Вообще я бы предложил, чтоб сцены были из *разных* эпох. Это и разнообразнее, и богаче, и благодарнее, мне кажется»,— продолжает он в том же письме [5].

Однако Мусоргский создал это произведение совсем в ином плане. В «Песнях и плясках смерти» он рисует современную ему русскую действительность, преждевременно губившую многие человеческие жизни.

Тема смерти, трактованная именно в таком социально-обличительном плане, занимает видное место в русском искусстве того времени — в картинах Перова, Верещагина, Крамского, в стихотворениях Некрасова — «Мороз-Красный Нос», «Орина, мать солдатская» и многих других. И цикл Мусоргского должен быть поставлен именно в этот ряд произведений русского реалистического искусства.

Однако Мусоргский, оставаясь в этих песнях тем же представителем критического, обличительного реализма, что и в «Савишне» и «Сиротке», идет теперь иным путем. Он дает гораздо большее обобщение, типизацию, не ограничиваясь зарисовками картин действительности (как было, например, в «Савишне»). Эта обобщенность проявляется и в образном решении темы, позволившем прибегнуть к аллегории, и в чисто музыкальном, где Мусоргский использует исторически-сложившиеся жанры колыбельной, серенады, пляски, марша, уже сами по себе являющиеся обобщением.

---

[1] В. В. Стасов. Избр. соч., т. 2, стр. 210—211. От одного из этих замыслов — смерть политического изгнанника — сохранился набросок текста (приведен в кн.: Мусоргский. Письма к А. А. Голенищеву-Кутузову). Обращает внимание сходство сюжета с «Морем» Бородина.

[2] М. П. Мусоргский. Письма и документы, стр. 331.

[3] Там же, стр. 261—262.

[4] В. Стасов. Письма к А. А. Голенищеву-Кутузову. «Русская музыкальная газета», 1916, № 41, стб. 740.

[5] Там же.

Следует отметить при этом, что свойственная Мусоргскому картинность музыки здесь не только не исчезает, но наоборот, усиливается. В цикле очень ясно чувствуется происхождение самого замысла прежде всего от произведений изобразительного искусства, вспомним хотя бы знаменитые «Totentanzen» Гольбейна, гравюру Дюрера «Рыцарь, смерть и дьявол» [1]. Все это делает цикл «Песен и плясок» чрезвычайно значительным произведением.

Е. Тынянова в упомянутой статье подчеркивает парадоксальность жанров колыбельной, серенады, пляски, марша, выбранных для данной темы, не касаясь, однако, причин этого. Нам представляется, что эта парадоксальность вызвана стремлением подчеркнуть неожиданность вторжения ненавистной смерти. В самом деле, есть ли что-нибудь более далекое от представления о смерти, чем образы детства, юности, веселой пляски, триумфального шествия? И сближая эти предельно далекие образы, Мусоргский достигает такой остроты выражения темы, какой он не мог бы достичь ни в каком, самом скорбном и трагическом траурном марше или реквиеме. И это, с нашей точки зрения, лучше всего доказывает, что цикл рожден не болезненным тяготением к образу смерти, а ненавистью к ней.

Четыре песни цикла расположены по принципу нарастания динамики. Но не только в этом смысл данного расположения («Колыбельная», «Серенада», «Трепак», «Полководец»). Рамки действия все время расширяются: «от интимной комнатной обстановки «Колыбельной» мы переходим на ночную улицу «Серенады», в пустынные поля «Трепака» и на поле битвы «Полководца»» [2]. Самое же главное при таком принципе объединения заключается в том, что, показав индивидуальную трагедию своих героев в первых трех песнях, Мусоргский дает в финале цикла трагедию целого народа.

Три песни цикла построены по одному принципу: 1) вступление, вводящее в действие и рисующее обстановку его, и 2) монолог главного героя — Смерти, выраженный в одном из названных жанров.

Только в «Колыбельной» вместо монолога появляется диалог Смерти матери, а взятый в основу жанр дан лишь намеком, не развернут в цельном музыкальном построении. Такому построению Мусоргский, видимо, придавал большое значение, так как основные изменения в тексте Голенищева-Кутузова направлены к тому, чтобы придать стихотворениям именно эту форму: вступление, монолог или диалог.

Таким образом, характерный для Мусоргского принцип драматизации песни нашел выражение и в цикле «Песен и плясок». Но здесь он обогащен, с одной стороны, приемами музыкальной изобразительности (во вступлениях), а с другой — более последовательным, чем в прежних песнях, использованием музыкально-выразительных средств, связанных с определенными жанрами и вызывающими у слушателей прямые и точные образные представления.

Стремлением к точным образным представлениям вызвано и появление музыкальных цитат: тема знаменитой секвенции «Dies irae», ставшей частью католической заупокойной мессы, русский церковный напев «Со святыми упокой», мелодия песни польских повстанцев «Z dymem pożarów».

Музыка в этом цикле играет ведущую роль: получив первоначальный стимул от текста, композитор значительно обогащает своей музыкой его образное содержание.

Первая песня цикла — «Колыбельная» рисует глубоко жизненную сцену — горе и отчаяние матери у колыбели умирающего ребенка.

---

[1] Вопрос об изобразительных истоках цикла подробно исследуется в статье Е. Тыняновой «Песни и пляски смерти» М. Мусоргского (сб. «Русский романс», М.—Л., 1930).

[2] Там же, стр. 146.

Вступительная часть «Колыбельной» рисует обстановку действия и как бы вводит в него слушателя. Здесь много иллюстративных моментов: сумрачное унисонное движение восьмыми как бы передает колеблющиеся ночные тени при тусклом мерцании свечи, качание колыбели, осторожные крадущиеся шаги Смерти. Экспрессивные гармонии (сопоставление уменьшенного септаккорда и увеличенного трезвучия) подчеркивают слова: «стонет ребенок». Но это только подготовка к драматическому поединку жизни и любви со смертью, составляющему основное содержание «Колыбельной». Образы матери, борющейся за жизнь ребенка, и Смерти, поющей свою зловещую колыбельную, противопоставлены, уже начиная с фразы:

Вздрогнула мать, оглянулась тревожно...
«Полно пугаться, мой друг».

Всеми средствами подчеркивает композитор живую тревогу матери и мертвое спокойствие страшной гостьи. Нервный, порывистый ритм, хроматическое движение в партии голоса и фортепиано, тремоло сменяются бесстрастной фразой на фоне хоральных гармоний. Чрезвычайно выразительна и смена темпа: agitato — lento funesto.

Последующие фразы Смерти звучат вкрадчиво, зловеще-ласково, но и здесь в музыке подчеркнута застылость, мертвенность: весь эпизод lento funesto идет на органном пункте.

Контраст, данный в цитированной фразе, развивается на протяжении всей колыбельной: фразы матери звучат все отчаяннее, а Смерть повторяет свое монотонное «баюшки, баю, баю».

Обсуждая в переписке с автором текста план цикла, Стасов выражал сомнение в сюжете «Колыбельной»: «Для ребенка — боюсь я «колыбельной песни». Опять сюжет затасканный и замаранный. Лучше, мне кажется, состряпать что другое» [1].

Действительно, сюжет этот — смерть ребенка — десятки раз повторялся в музыке и до, и после Мусоргского. На эту тему писались произведения самого разного характера и значения: от «Лесного царя» Шуберта до «Песен об умерших детях» Малера. Но несмотря на «затасканность» сюжета, Мусоргский создал произведение глубоко оригинальное, потому что он передал в своей музыке не только ужас смерти, но и борьбу жизни со смертью, подчеркнув этим жизненное начало даже в таком мрачнейшем сюжете, как смерть ребенка.

Противопоставление жизни и смерти, вечная борьба их составляют драматургическую основу всего цикла.

Во второй песне — «Серенада» — оно выражено через противопоставление любви и смерти. Вступление к серенаде не только рисует пейзаж, но и передает «эмоциональную атмосферу» юности и любви. Пленительная кантилена вступительного ариозо, светлый, прозрачный, трепетный фон фортепианной партии очень близки музыке любовного очарования в «Ночи» или в «Желании». Этим создается резчайший контраст к мрачной серенаде Смерти.

Образ Смерти трактован здесь почти так же, как в колыбельной: тот же сюжетный мотив ласки Смерти и те же зловеще-ласковые интонации.

Особенно примечательна средняя часть серенады, являющаяся примером выразительнейшей интонационной характеристики. Изломы мелодии, подчеркивание особенно острых интонационных ходов: септимы,

[1] В. Стасов. Письма к А. А. Голенищеву-Кутузову. «Русская музыкальная газета», 1916, № 41, стб. 740.

уменьшенного трезвучия — все это делает серенаду Смерти коварной, обольстительной, страшной.

Холодом веет и от таинственной «завораживающей» коды, звучащей на органном пункте, очень тихо. Благодаря этому особенно неожиданным и страшным кажется торжествующий крик рыцаря-Смерти в конце серенады.

Текст Голенищева-Кутузова подвергался в песне Мусоргского некоторым изменениям. Мусоргский снимает образы «темницы», «ограды», которые создавали впечатление, что действие происходит в тюрьме.

Несмотря на это, существует точка зрения (развиваемая, например, Э. Налбандяном в его кандидатской диссертации «Творчество Мусоргского 70-х годов»), что Мусоргский изображает в «Серенаде» смерть девушки-революционерки в тюрьме. Нам же представляется, что, снимая слишком конкретные образы, Мусоргский не отказывался от той трактовки темы, которую давали эти намеки в тексте, но стремился дать более широкое обобщение. Он запечатлел здесь не только судьбу женщин-революционерок, но и судьбу многих русских женщин и девушек, гибнувших бесплодно и бесполезно, не найдя приложения своим силам и стремлениям. Слова серенады

В мраке неволи суровой и тесной
Молодость вянет твоя...

рождали представление не только о неволе-тюрьме, но и о той неволе-повседневности, которая душила в то время многие молодые жизни.

В третьей песне цикла — «Трепаке» — тема дана с наибольшей конкретностью уже в самом стихотворении. И образы текста, и вся его лексика рисуют правдивую картину безрадостной русской действительности.

В «Трепаке» дана уже не песня, а пляска смерти — вдвоем с пьяным мужиком. Образ этот близок образам многих стихотворений Некрасова и в особенности «Пьяной ночи» из поэмы «Кому на Руси жить хорошо»:

Нет меры хмелю русскому,
А горе наше меряли?
Работе мера есть?
Вино валит крестьянина,
А горе не валит его?
Работа не валит?

Именно в таком значении воспринимается и выведенный Мусоргским в «Трепаке» образ крестьянина.

Образ этот имеет, конечно, вполне определенный социальный смысл. Судьба пьяницы-мужика была в то время судьбой не индивидуальной, а социально-обусловленной. В той же «Пьяной ночи» Некрасов говорит:

У каждого крестьянина
Душа, что туча черная —
Гневна, грозна — и надо бы
Громам греметь оттудова,
Кровавым лить дождям,
А все вином кончается.

Конкретность замысла, бо́льшая, чем в первых двух песнях цикла, проявляется не только в выбранном Мусоргским поэтическом материале, но и в музыкальных образах песни: прежде всего благодаря выбору русской пляски — трепака, подчеркивающей национальную определенность сюжета.

Тема трепака постепенно формируется уже во вступлении — на словах «вьюга и плачет, и стонет». Собственно вступление занимает в песне всего три такта, рисующие пустынную гладь зимнего поля.

Подобно эпиграфу, определяющему тему всего произведения, звучат в этом вступлении мрачные интонации гимна «Dies irae» — символа смерти.

Тема трепака развернута в большую музыкальную картину, очень разнообразную и очень стройную: вариационный принцип соединяется здесь с симметрией построения. Плясовая тема звучит то простодушно («Ой, мужичок, старичок убогой»), то зловеще, с мрачными хроматизмами в сопровождении («с пьяненьким пляшет вдвоем трепака»).

В плясовой напев вплетаются изобразительные детали — завывание вьюги (Ancora più sostenuto).

Основной контраст заключен здесь не между вступлением и монологом Смерти, как это было в «Колыбельной» и «Серенаде», а между монологом-пляской и кодой-колыбельной.

Колыбельная в коде «Трепака» близка по значению, как уже говорилось выше, колыбельной в «Забытом»: светлый образ, оттеняющий трагичность всей песни.

Э. Налбандян в своей диссертации, уже упоминавшейся нами, очень удачно сравнивает эту колыбельную с заключением поэмы Некрасова «Мороз-Красный нос».

Здесь в самом деле много общего. Смерть крестьянина в «Трепаке» и крестьянки в поэме наступает без мучений, предсмертные минуты наполнены легкими, радостными сновидениями-воспоминаниями о счастливых днях жизни. Вероятно, здесь было и прямое воздействие некрасовских стихов: совпадает не только ситуация, но и отдельные образы — жатва, песня, доносящаяся издали:

Нет в мире той песни прелестней,
Которую слышим во сне!
О чем она — бог ее знает!
Я слов уловить не умел,
Но сердце она утоляет,
В ней дальнего счастья предел.

Однако дело не только в совпадении ситуации или отдельных мотивов, но и в самом смысле введения этой идиллической картины. Это пригрезившееся в предсмертные минуты счастье еще ярче подчеркивает, что в самой-то жизни счастья не было и не могло быть.

Колыбельная (Andante tranquillo) — один из самых обаятельных песенных образов Мусоргского. Мелодия эта интонационно очень близка теме гадания Марфы, хотя и не так широко развита. Здесь мы снова встречаемся с характерной для Мусоргского трактовкой жанра колыбельной как образа мечты о счастье. Именно в этом значении он использован в «Калистрате», в «Спи, усни, крестьянский сын», в «Забытом». Сознание несбыточности этой мечты окрашивает песню в грустные тона, и в этом отношении особенно ярким примером является песня в коде «Трепака», к тому же прерываемая зловещими отголосками страшной пляски Смерти.

Последняя песня цикла — «Полководец» — написана позже первых трех песен — в 1877 году. Здесь ярче, чем в других песнях цикла, сказалась его социальная публицистическая направленность, сочетающаяся с высокой художественностью выражения.

Трагедия народа, посылающего на поля сражений своих сыновей,— такова основная тема этой песни. В сущности, это та же тема, что и в «Забытом», но развернутая в большую картину. В то время, когда писался «Полководец» (июнь 1877 г.), тема эта была чрезвычайно актуальной.

События на Балканском театре военных действий привлекали всеобщее внимание. Продвижение русских войск, переход через Дунай и далее к Балканам совершались при отчаянном сопротивлении турок. Еще впереди были бои за Шипкинский перевал и за Плевну. Война требовала огромных жертв от русского народа, поэтому многие произведения русского искусства того времени говорят о жертвах войны — балканский цикл картин Верещагина (в том числе знаменитый триптих «На Шипке все спокойно»), цикл стихотворений Голенищева-Кутузова («Шествие войны», «Мольба», «Орлы», «Родная», «Плевна», «Плакальщицы», «Средь камней и крестов»).

«Полководец» Мусоргского, так же как и названные выше произведения, говорит о жертвах войны, выражая боль и скорбь тысячи людей, потерявших на войне своих близких.

Во вступлении, развернутом до размеров самостоятельной части, нарисована картина яростной битвы. Средства, применяемые здесь, по существу, довольно просты. Все построено на чередовании двух тематических элементов: хроматических пассажей в триолях и аккордов в характерном ритме , изображающем тяжелый топот конницы.

Так же как и в «Трепаке», уже в первых тактах «Полководца» звучит траурная мелодия — эпиграф, только на сей раз не католическое «Dies irae», а русское «Со святыми упокой».

Переходная часть Andantino alla marcia ведет к кульминации песни и всего цикла — победному маршу Смерти (Tempo di marcia, grave. Pomposo). Великолепная, мрачно-торжественная мелодия этой части заимствована Мусоргским из польского революционного гимна «Z dymem pożarów», звучавшего во время восстания 1863 года.

В письмах Мусоргского и других документах нет никаких сведений, говорящих о цели введения именно этой мелодии. Мы можем только предполагать: использована эта песня просто как очень подходящая для финала цикла музыкальная тема, или же она имеет более конкретное значение, и «Полководец», помимо своей основной темы, отражает и трагедию польского национального движения и расправу над его участниками, учиненную Муравьевым-вешателем?

Думается, что второе вернее и что песенный образ «Полководца» имеет даже и еще более широкое значение, отражая судьбу не только польских революционеров, но и русских, умиравших на каторге и в ссылке. (Кстати, песня эта была распространена и в России.)

Вероятно, при выборе мелодии, сыграл роль и текст ее, взятый из цикла «Плачей Иеремии» (1847) польского поэта Корнелия Уейского (Ujejski). Приводим его в прозаическом переводе: «С дымом пожаров, с дымящейся братскою кровью, к тебе, о боже, возносятся наши мольбы. От наших жалоб, от наших мучительных стонов седеют волосы. Мы не знаем уже песен без жалоб, в чело наше впился терновый венец и вечно помним мы о гневе твоем и вечно протянуты к небу наши умоляющие руки...» [1].

Текст этот, как видно из приведенной цитаты, дает все основания для того, чтобы использовать мелодию песни в значении, близком теме «божьего гнева» — «Dies irae».

Так или иначе, мелодия эта как нельзя лучше подошла для апофеоза трагического цикла. Обработка Мусоргского подчеркивает ее мрачную торжественность (введение трезвучия на II пониженной ступени, введение увеличенного трезвучия и т. д.). Кроме того, Мусоргский сообщает песне

[1] «Песни борьбы и свободы». Пб., 1917, стр. 22.

большую ритмическую активность. В оригинале тема звучит хорально, в песне Мусоргского — маршеобразно. Этим подчеркивается содержащийся в песне мотив мольбы об отмщении. На словах «пляской тяжелою землю сырую я притопчу» появляется тема пляски Смерти из «Трепака» (вернее — фактура ее).

Гениальный «Полководец» Мусоргского возник, конечно, не без воздействия «Ночного смотра» Глинки. Здесь совпадает в какой-то мере и сюжет, и музыкальное его решение — марш. Но сравнение этух двух песен показывает, какой отпечаток наложила на сознание композитора полная жестоких противоречий эпоха, насколько острее и злободневнее поставлена в нем трагическая тема.

«Полководец» раньше, чем другие песни цикла, зазвучал для слушателей в исполнении русских певцов. В письме к автору текста Мусоргский писал об исполнении этой песни замечательным певцом П. А. Лодий: «Ты не можешь достаточно ясно представить себе, милый друг, поразительной особенности твоей картины, когда она передается тенором! Какая-то пригвозжающая к месту, какая-то неумолимая, смертельная любовь слышится! Это, как бы сказать точнее: смерть, холодно-страстно влюбленная в смерть, наслаждается смертью. Новизна впечатления неслыханная! И как талантливо сумел осязать П. А. Лодий твою чудесную картину!— совсем художник певец. Да, после войны!..» [1].

Анализируя «Песни и пляски смерти», мы старались подчеркнуть публицистичность цикла, его связь с «шестидесятническими» произведениями, его реализм.

Важно также еще раз отметить то, о чем уже упоминалось выше: гораздо более высокую обобщенность художественных образов, сделавшую их более многогранными и емкими (особенно в «Полководце»). Это обобщение достигнуто различными средствами: соединением традиционных жанров с неожиданными и даже противоречащими им по внешности поэтическими образами, соединением жанрового и музыкально-иллюстративного метода, а главное, той мелодической обобщенностью, к которой неуклонно шел Мусоргский в эти, последние годы творчества.

Типизация была свойственна Мусоргскому и в его «зарисовках с натуры», но там она осуществлялась главным образом через выбор типических явлений, в последнем же цикле — через создание образов, синтезирующих разные явления в обобщенном виде.

Поэтому некоторые песни последнего цикла как бы включают в себя «единичные» образы других песен — и песни самого Мусоргского и цитируемые им темы — символы. Так, например, в «Трепаке» синтезированы образы хмельной пляски с горя из «Гопака» и колыбельной — «мечты о счастье» из «Забытого» и ранних народных колыбельных Мусоргского. Отсюда — огромная сила и убедительность музыкально-поэтических образов цикла.

Одновременно с завершением трагического цикла, посвященного теме смерти, Мусоргский пишет ряд романсов на слова Ал. Толстого и А. А. Голенищева-Кутузова. Эта группа романсов не занимает такого видного места в творчестве композитора, как два рассмотренных выше цикла.

Н. В. Туманина в своей книге о Мусоргском верно отмечает автобиографичность некоторых песен, например, «Ой, честь ли то молодцу» с мно-

---

[1] Мусоргский. Письма к А. А. Голенищеву-Кутузову, стр. 70. Подчеркнем, что после войны «Полководец» Мусоргского воспринимался особенно остро. Война за освобождение славян на Балканах, потребовавшая от русского народа огромных жертв, закончилась подписанием Берлинского трактата, сводившего на нет почти все завоеванные кровью свободы. Берлинский трактат вызвал сильное возмущение передовой части русского общества.

гозначительными словами, как будто прямо намекающими на чиновничью лямку Мусоргского:

Гусляру-певуну во приказе сидеть...

Недавние утраты любимых друзей нашли символическое выражение в романсе «Горними тихо летела душа небесами». Большинство песен из этой группы написано в эпической, былинно-сказовой манере, несколько напоминающей манеру Бородина.

Среди последних произведений Мусоргского особое место занимают песни «На Днепре» и «Песня Мефистофеля в погребке Ауэрбаха». Они выделяются уже по самой тематике: в первой из них Мусоргский затрагивает тему народного мятежа, восстания, вторая, несмотря на шуточное обличье, может быть воспринята почти как призыв к восстанию.

Существования этих двух песен было бы достаточно, чтобы опровергнуть взгляд на позднее творчество Мусоргского, только как на выражение «одиночества и бессилия».

Песня «На Днепре» явилась переделкой произведения 60-х годов. Уже самый этот факт показывает, что «шестидесятник» не умер в Мусоргском, что тема мятежа, гениально выраженная в сцене под Кромами, продолжала его занимать [1]. Возвращение к старой теме возникало, видимо, под впечатлением картин безрадостной народной жизни, которые Мусоргский наблюдал во время концертной поездки с Д. М. Леоновой. На это указывает подзаголовок «Мое путешествие по России».

Песня «На Днепре» начинается в духе эпического, былинного сказа, приобретая затем решительность и подвижность. Но настоящего развития в музыке все-таки нет, и песня эта вообще не относится к лучшим произведениям композитора.

Зато «Песня о блохе» является шедевром Мусоргского. Несмотря на то, что текст ее далеко не так прямолинейно, всего лишь намеком, затрагивает тему мятежа, в музыке она получает очень яркое выражение.

Мусоргский прибегает к своей любимой манере драматизации песни. Повествовательный текст песни Гете он перебивает вопросами, смехом, как бы рисуя недоумение слушателей, впервые услышавших странную историю о том, как

Жил был король когда-то,
При нем блоха жила...

Мелодия (а за ней и фортепианное сопровождение) передает не только интонации, но как будто и жесты, и все поведение рассказчика. Песня начинается как добродушная шутка, но потом в ней начинает звучать неподдельный гнев против короля с его двором, где «пошли все блохи в ход». Яростным призывом звучит слово «душить», сразу обнажая всю сущность этой «шутки». Здесь можно применить собственные слова Мусоргского, раскрывающие характер его комизма.

«Как сии музыкусы хорошо понимают, в чем заключается комическая сторона. Не так давно было, что от «Савишны» и «Семинариста» хохотали, пока не было кем следует растолковано музыкусам, что обе картинки имеют трагическую закваску. «Варлаам с Мисаилом» (в Борисе) вызывали смех, пока не показались в сцене «бродяг»: тогда смекнули, какие опасные звери эти, повидимому, смешные люди» [2].

И в «Песне о блохе» Мусоргский рисует под хорошо знакомой всем маской Мефистофеля такого же «опасного зверя». Осмеян король, проте-

[1] Об этом свидетельствуют и замыслы оперы «Пугачевщина».
[2] Мусоргский. Письма к А. А. Голенищеву-Кутузову, стр. 73—74.

жирующий кровопийцам-блохам, осмеяна трусливая придворная камарилья, страшный гнев и ярость против всего этого сброда вылились в одном слове — «душить» — поистине, никогда еще в песне Мусоргский не поднимался до такой силы протеста! «Калистрат», «Сиротка», «Савишна» и многие другие образы, созданные Мусоргским, должны были вызывать чувство протеста против социального неравенства, но самый-то протест никогда еще не был показан в песне с такой силой.

Эта песня достойно завершает путь композитора — великого реалиста, патриота, обличителя.

Песенное наследие Мусоргского, как и все его творчество вообще, было предметом ожесточенных споров и при жизни композитора, и после его смерти. Враги не скупились на брань по поводу «грязного реализма», «цинизма», «оригинальничания» [1]. И даже друзьям не всегда было понятно и приятно неуклонное стремление Мусоргского к правде «как бы ни была солона». Римский-Корсаков, например, вспоминая молодые годы в «Летописи», со вздохом сожаления говорит об «идеальной стороне» таланта Мусоргского, якобы утраченной им впоследствии [2].

На ограниченном и даже ложном понимании творчества Мусоргского основывалось и поверхностное увлечение его произведениями в начале XX века, в период модернизма. Модернисты старались загримировать Мусоргского под модерниста же, представить его как мистика, как новатора-индивидуалиста [3]. Все духовное богатство Мусоргского — публициста и психолога, наблюдателя и мыслителя и всегда и во всем великого реалиста — оставалось им чуждо.

В советскую эпоху творчество Мусоргского получило широкое, всенародное признание. Вдумчиво и любовно проделана огромная работа по восстановлению подлинных текстов композитора, пропаганда его оперного наследия ведется лучшими театрами страны.

Однако споры о наследии композитора не утихли, и сейчас можно привести немало примеров одностороннего понимания творчества Мусоргского.

Одним из серьезнейших пунктов спора является вопрос о соотношении песенности и декламационности. Он далеко еще не решен, и часто мы видим, как схематичны попытки его решения, как искусственно, например, противопоставляется метод Чайковского методу Мусоргского.

Нам представляется самым важным изучение метода Мусоргского как вокального композитора в становлении и развитии и, что самое главное, в свете тех идей и стремлений, которыми жил великий композитор и которые лежали в основе всех его творческих исканий.

И тогда становится ясным, как близки к нашим современным творческим задачам и, в частности, к нашей современной «борьбе за мелодию», художественные устремления Мусоргского.

---

[1] См., например, статью Фаминцына «Новые русские романсы». «Музыкальный сезон», 1870, № 13.

[2] Н. Римский-Корсаков. Литературные произведения и переписка, стр. 45.

[3] В. Каратыгин писал о Мусоргском: «Во многих его песнях, в фигуре Пимена, во многих сценах «Хованщины» чувствуется такая глубина мистических переживаний, которую мы редко можем встретить у самых религиозных музыкантов» (В. Каратыгин. Мусоргский. Шаляпин. Пб., б. г., стр. 48).

Глава VI

РОМАНСЫ БОРОДИНА

Немногочисленные, но очень значительные вокальные произведения Бородина, по существу, не нашли еще должной оценки в советской музыковедческой литературе. Глубокая и верная при всей своей краткости характеристика романсов в монографии Стасова о Бородине не получила должного развития в последующих работах о композиторе.

В пока еще немногочисленных научных трудах, посвященных творчеству Бородина, его романсы решительно оттеснялись на второй и третий план оперой и инструментальными произведениями.

Интересна и содержательна статья А. С. Рабиновича в сборнике «Русский романс». В анализе отдельных романсов автор проявляет чрезвычайную наблюдательность и тонкость, однако в общих выводах явно недооценивает значение вокального творчества Бородина, считая его только «интермедией» в истории русского романса.

Между тем в романсах Бородина, так же как и в романсах его товарищей по балакиревскому кружку, нашли выражение наиболее передовые идеи и типические образы своего времени. По направлению творческой мысли некоторые романсы Бородина во многом близки вокальным произведениям Мусоргского. Но форма выражения в них совсем иная, так же как и весь творческий облик этих двух замечательных композиторов. Бородин и в романсах, как и в других своих произведениях, остается наиболее последовательным глинкианцем из всего балакиревского кружка. Гармоничность его художественной натуры находит выражение в тяготении к устойчивым, определенным, исторически сложившимся формам и жанрам, к ясности музыкальной речи. При этом ясность и классическая логика сочетались у него с творческой пытливостью и удивительно свежими и своеобразными стилистическими находками, намного опережающими свое время.

Романсы Бородина можно разделить на три группы. В первую входят юношеские романсы, написанные еще до сближения с Балакиревым и его кружком: «Что ты рано, зоренька», «Красавица-рыбачка», «Разлюбила красна девица» и «Слушайте, подруженьки, песенку мою» — произведения еще очень незрелые, отмеченные чертами, характерными для бытовой музыки того времени.

Вторая группа — романсы, написанные до 1870 г. (1867 г.— «Спящая княжна», 1868 г.— «Песня темного леса», «Фальшивая нота», «Морская царевна», «Отравой полны мои песни», 1870 г.— «Море»).

Остальные шесть романсов относятся к 80-м годам («Из слез моих»,

А. П. БОРОДИН

«Спесь», «Для берегов отчизны дальней», «У людей-то в дому», «Septain», «Арабская мелодия»).

Стасов, характеризуя романсы 60-х годов в своей биографии Бородина, неслучайно поставил некоторые из них в один ряд с оперой. «Иные из этих романсов и песен,— писал он,— как, например, «Спящая княжна», «Морская царевна», «Песня темного леса», были полны глубокого и могучего эпического духа, словно это одни из лучших страниц из «Руслана» Глинки. Здесь являлись из-под могучей кисти уже те самые формы и очертания, которые должны были с чудной поэзией и силой нарисоваться однажды в опере «Князь Игорь»» [1].

Надо сказать, однако, что «Морская царевна» попала в эту «эпическую» группу лишь по очень внешним признакам. С большим правом можно отнести к ней романс «Море», так же как и «Спящая княжна» и «Песня темного леса», далеко выходящий за традиционные для вокальной лирики пределы.

Новизна этой группы романсов заключалась не только в масштабах и размахе их, но прежде всего и в самом круге образов. Эти произведения наиболее ясно связаны с демократическими идеями 60-х годов. Спящая волшебным сном княжна, пловец, гибнущий в неравном поединке со стихией, воспетая былинным складом «воля вольная, сила сильная» — все эти поэтические образы, несомненно, возникли как отклик на общественное движение эпохи.

Бородин весьма своеобразно откликнулся на идеи, волновавшие тогда все передовое русское общество. Он не стремился, как Мусоргский, к непосредственному воспроизведению картин окружающей жизни, а передавал их в обобщенной, даже символической форме. Но символика эта была понятна очень широкому кругу людей, так как она опиралась либо на образы, созданные самим народом, либо на образы, уже ставшие классическими для русского искусства и рождавшие очень определенные представления. Тексты для своих эпических романсов (как и для некоторых других) Бородин писал сам. Композитор обладал незаурядным литературным дарованием (что видно, например, по его статьям и письмам) и такая задача вполне была ему по силам. Среди текстов его романсов есть весьма небезинтересные стихотворные опыты, хотя в большинстве случаев текст не претендует на самостоятельную поэтическую ценность.

Первым по времени из романсов «эпической группы» является романс «Спящая княжна». Бородин назвал это произведение «сказкой», что вполне соответствует и кругу образов, и размеренно-повествовательному тону произведения.

Однако сказочные образы «Спящей княжны» символичны. Они содержат очень ясный намек на характернейшую для демократической литературы и искусства тему пробуждения народа, освобождения дремлющих в нем сил. Напомним, например, название журнала Герцена «Колокол», с его девизом «Vivos voco!», статью Герцена «Исполин просыпается», вопрос Некрасова к русскому народу:

Ты проснешься ль, исполненный сил,
Иль, судеб повинуясь закону,
Все, что мог, ты уже совершил...

В «сказке» Бородина тема пробуждения находит, конечно, очень опосредованное выражение. В музыкально-поэтических ее образах ясно чув-

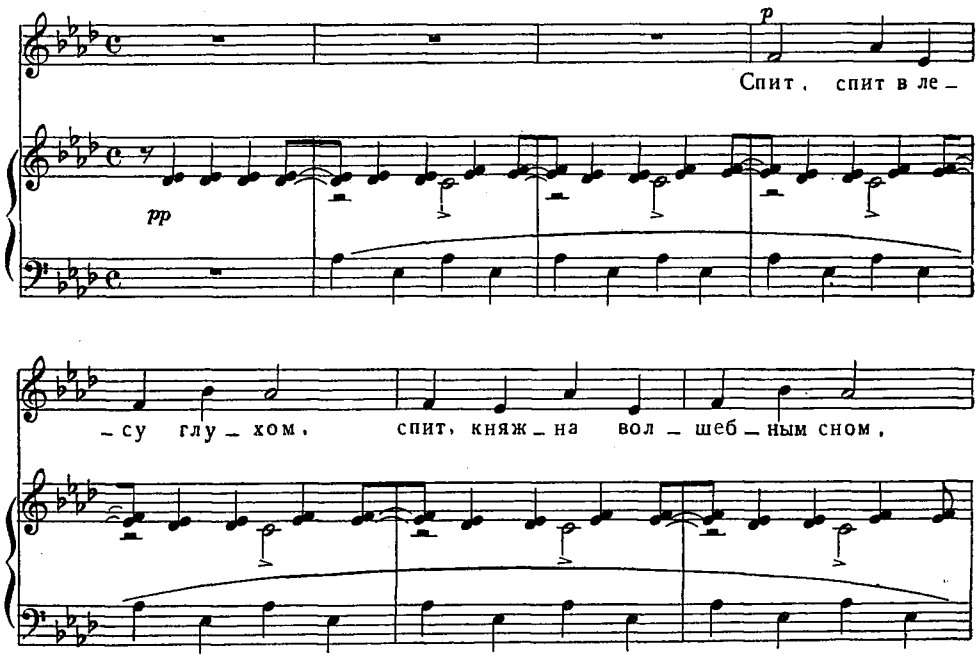
---

[1] В. В. Стасов. Избр. соч., т. 3, стр. 349.

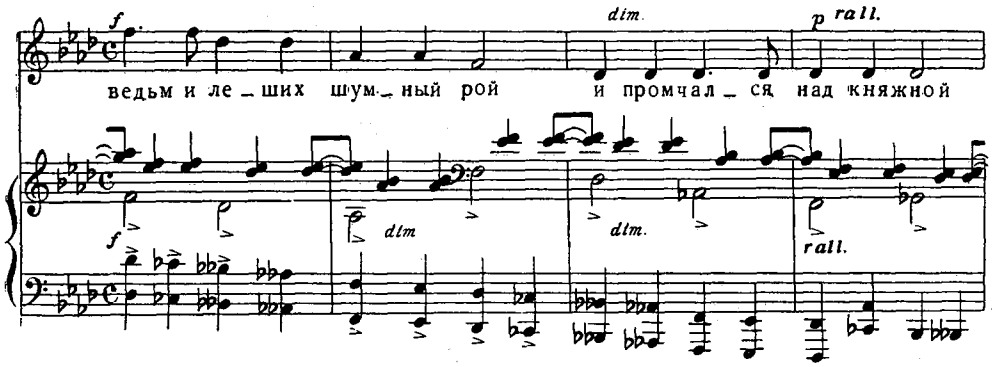
ствуется воздействие «Руслана» Глинки: и зачарованный сон княжны, и фантастическая картина промчавшегося в лесу роя ведьм и леших напоминают слушателю о зачарованном сне Людмилы и о царстве Черномора. Но если видеть в сцене пробуждения Людмилы из «Руслана» Глинки символическое отражение темы пробуждения народа было бы непростительной натяжкой, то в «Спящей княжне» такая трактовка напрашивается сама собой. Будь это произведение только сказкой, вряд ли оно было бы закончено такой многозначительной концовкой: «И никто не знает, скоро ль час ударит пробужденья...».

Повествовательный характер «Спящей княжны» приближает это произведение к жанру баллады с присущей ей иллюстративностью, сочетающейся, однако, с очень стройной, логической и законченной формой. Балладность Бородина близка балладности Глинки: он не стремится выразить в музыке каждый отдельный образ текста, а выбирает лишь основные, контрастирующие один другому и достаточно обобщенные, для того чтобы их можно было широко развить музыкально, без противоречия между музыкой и новыми, более частными образами текста. Такова, например, балладность «Ночного смотра» Глинки, где основной поэтический образ ночного шествия, выраженный в маршеобразном движении всего произведения, дополняется отдельными изобразительными деталями.

Таким же образом поступает и Бородин в «Спящей княжне». Образ оцепенелого, зачарованного царства нашел выражение в общезначимом и общепонятном ритмо-интонационном комплексе колыбельного напева.



Для музыкального выражения нарушающих этот покой сил Бородин использует в фортепианной партии целотонную последовательность, ставшую со времени глинкинского Черномора традиционной для выражения злых, враждебных человеку таинственных сил:



Но эта же последовательность применена и на словах:

Слух прошел, что в лес дремучий
Богатырь придет могучий...

Иной, светлый характер этого нового «нарушения покоя» подчеркнут тонально — модуляцией в C-dur, торжественно и звонко утверждаемый на словах «и княжну освободит».

Два основных образа, чередуясь, образуют очень стройную и законченную рондообразную композицию, могущую быть обозначенной так:

$$A — B — A — B_1 — A — B_2 + \text{Coda}^1.$$

«Спящая княжна» была оценена друзьями композитора как произведение смелое и новаторское, а врагами — как дерзкое и разрушительное. Особенно непривычными для слуха традиционалистов показались повторявшиеся секунды аккомпанемента. По их поводу Ларош писал в «Голосе»: «... один из членов кружка, г. Бородин, принял случайные секунды трелей [у Листа] за гармонические интервалы, за составные части аккордов и вследствие этого написал романс, в котором секунды, везде понятные, как трели, ударяются просто в виде аккордовых частей, в виде консонансов. Трудно объяснить немузыкальному читателю, как оргия диссонансов бушует в этом романсе, как неуклонно и безжалостно он, так сказать, царапает слух своими секундами; читатель музыкальный и не видавший романса, напротив, едва поверит, что секунды в виде самостоятельных консонансов тянутся в нем, не прекращаясь, несколько страниц» [2]. И к этому Ларош язвительно добавляет: «Хотя княжны бывают разные, но я думаю, что у редкой сон так тревожен и сновидения так неприятны» [3].

Секунды (в которых одновременно звучит аккордовый звук и задержание к нему), так рассердившие Лароша, действительно, чрезвычайно характерны для баллады Бородина. Они относятся не столько к области гармонии, сколько к области колорита, придавая музыке необычный фантастический характер. Сама же гармоническая основа баллады проста, отмечена ясной, классической логикой.

Это сочетание ясности и простоты общего замысла с отдельными смелыми новаторскими штрихами вообще характерно для Бородина. Так, например, дальнейшее развитие принципов «Спящей княжны» мы встречаем в «Морской царевне». Тот же прием находим и в последнем романсе «Чудный сад», правда не относящемся к числу творческих удач композитора.

О балладе Бородина «Море» Стасов писал: «Это высший из всех романсов Бородина и, по моему мнению, самый великий, по силе и глубине создания, из всех, какие есть до сих пор на свете» [4].

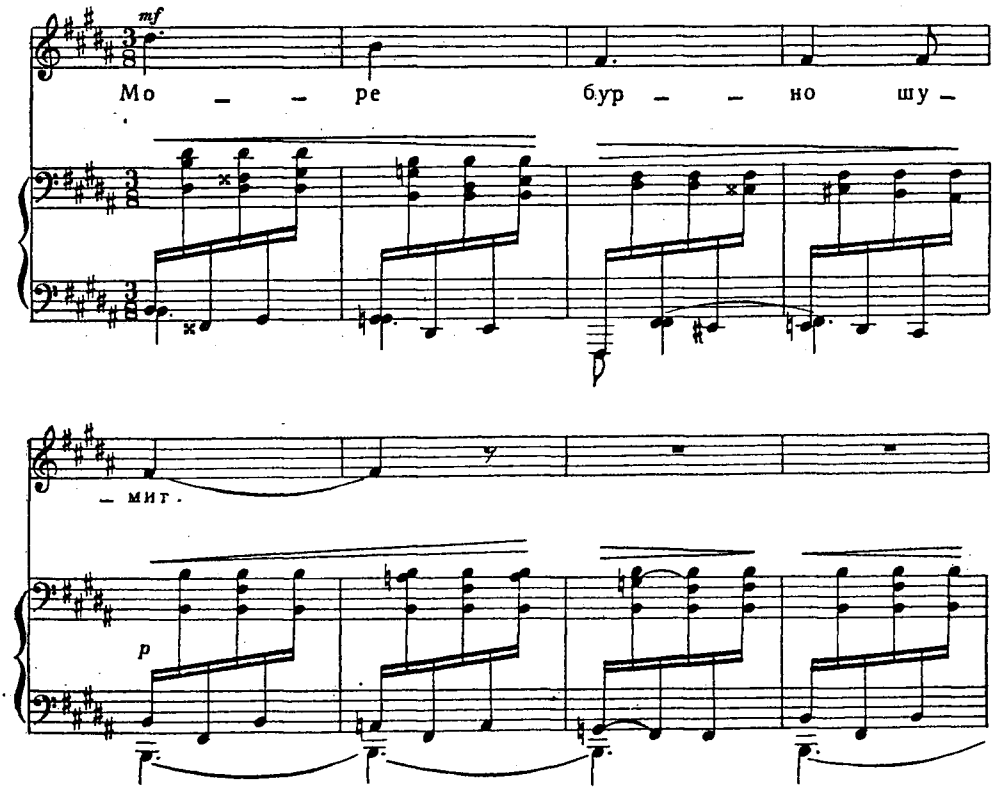
---

[1] Так называемая двойная трехчастная форма с кодой.
[2] «Голос», 18(30) января 1874 г.
[3] Там же.
[4] В. В. Стасов. Избр. соч., т. 3, стр. 349.

Сюжет баллады, так же как и сюжет «Спящей княжны», символичен. В главе I мы много говорили о том, какой гражданский смысл вкладывался в русском искусстве в образ пловца, как «песни о море» превращались в «песни о свободе». Бородин подхватил эту традицию передового русского искусства и создал одно из самых ярких в русской музыке выражений смелости и отваги человека. Стасов сообщает, что эта тема имела еще более конкретное выражение: «Первоначально задуман был другой образ: та самая музыка, которую мы теперь знаем, рисовала молодого изгнанника, невольно покинувшего отечество по причинам политическим, возвращающегося домой и трагически гибнущего среди самых страстных, горячих ожиданий своих, во время бури, в виду самых берегов своего отечества» [1]. Таким образом, здесь предполагалось затронуть и очень характерную для передового русского искусства тему «изгнанничества».

В противоположность очарованному покою «Спящей княжны» и «Морской царевны» баллада «Море» вся в движении, в отрицании покоя.

Все средства выразительности — моторность фортепианного сопровождения, модуляционная подвижность, постоянно применяемые восходящие секвенции направлены к тому, чтобы передать напряжение неравной борьбы человека и стихии. В этом произведении, являющемся довольно чистым образцом балладного жанра, музыка гораздо более иллюстративна, чем в других романсах Бородина. Но все же и здесь композитор сохраняет свойственный ему метод музыкального обобщения. Все этапы развития сюжета — весьма драматического — находят выражение в противопоставлении двух музыкальных образов. Для первого из них характерны интонации возгласов в вокальной партии, как бы «комментирующей» то, что рисует партия фортепиано.



[1] В. В. Стасов. Избр. соч., т. 3, стр. 349.

Вол — ны се — — ды — е ка — тит.

dim.

Второй образ, появляющийся вместе со словами, говорящими о пловце, отмечен большей мягкостью и напевностью мелодии, выходящей здесь на первый план в вокальной и фортепианной партии.

cresc.

По мо — рю е — дет пло — вец мо — ло — — дой и от — важ — ный.

p cresc. f dim.

Драматизм повествования не мешает композитору заключить его в исключительную по своей стройности композицию (трехчастная форма с

кодой), где крайние части, наиболее подвижные в мелодическом, фактурном и тональном отношении, рисуют борьбу пловца с морем, средняя же, более спокойная, «баркарольная» часть (Des-dur) рассказывает о самом герое баллады. Но и крайние части тоже построены «по образу и подобию» всей баллады в целом: в них также ощутима симметрия, хотя и не столь ярко выраженная.

Симметрия баллады не является уравновешенной «архитектурной» симметрией: возрастающий драматизм повествования сказывается и в увеличении масштабов репризы, в ее гораздо большей интонационной напряженности и тональной подвижности по сравнению с аналогичными фразами первой части, и наконец, в огромной протяженности коды-эпилога.

Законченность композиции, симметрия, властно сдерживающая взволнованный бег музыкального повествования, свидетельствуют о том, что и в романтичнейшем из музыкальных жанров — балладе — Бородин оставался «глинкианцем», художником классически уравновешенным.

В балладе «Море» Бородин шире и смелее, чем в других произведениях, раздвигает привычные рамки вокального жанра и создает своего рода программную вокально-инструментальную поэму.

Третье из произведений «эпической» группы — «Песня темного леса» также заслуживает специального анализа уже по самой художественной идее. Это произведение — наиболее яркое выражение положительной идеи в песенном творчестве Бородина. Если в «Спящей княжне» было выражено лишь предчувствие освобождения, если в «Море» героическое повествование завершалось трагически, то в «Песне темного леса» выражение идеи пробуждения народа имеет ясную оптимистическую устремленность. В сущности, смысл «Песни» Бородина близок смыслу «сцены под Кромами» Мусоргского — здесь также нашла выражение тема народного восстания. Начиная очень важную в творчестве Бородина линию «богатырских» образов, «Песня» лишний раз доказывает, как далек был композитор от какого-либо ретроспективизма, стилизаторства в их трактовке.

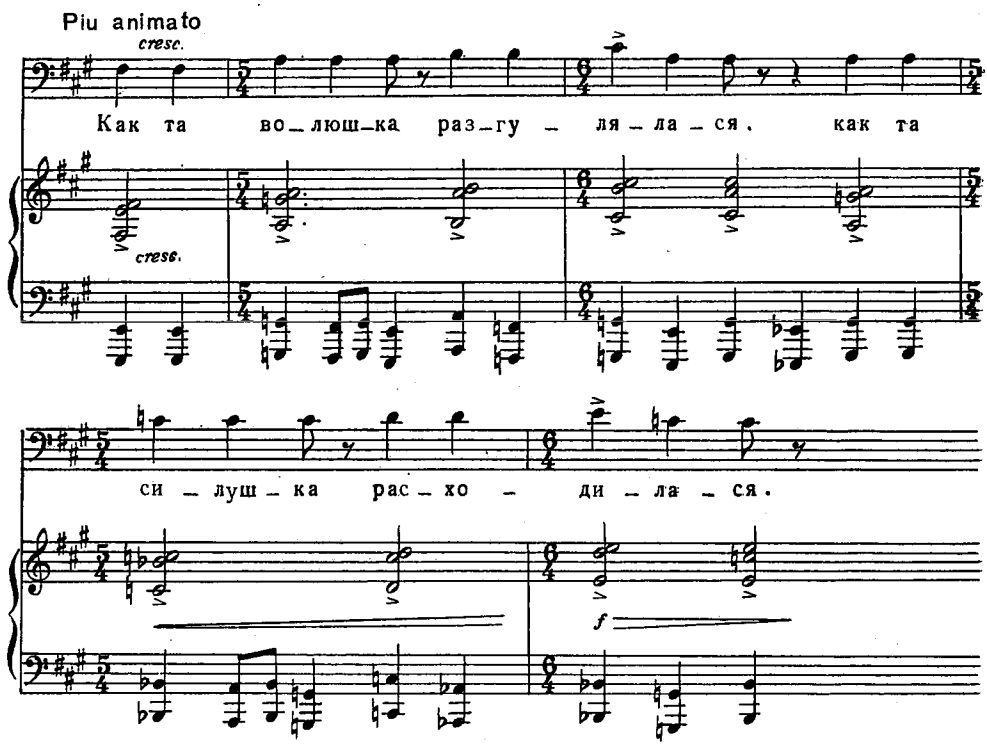
Так же как «Княжна» и «Море», «Песня темного леса» написана на собственный текст, но уже гораздо более совершенный в поэтическом отношении, представляющий собой удачную стилизацию русского народного стиха. Написана песня пятисложным двойным амфибрахием, так называемым «кольцовским размером», усложненным введением трехсложных стихов:

Темный лес шумел,
Темный лес гудел,
Песню пел.

Метроритмическая структура текста определила и музыкальный метроритм, являющийся здесь основным выразительным средством для того, чтобы передать образ мощной богатырской силы. Тяжелый, «первозданный» массив архаического былинного стиха не укладывается в равномерное метрическое членение, и Бородин свободно чередует здесь такты в $^7/_4$, $^5/_4$ и $^3/_4$.

Думается, что образцом для Бородина послужил хор «Лель таинственный» из «Руслана», с его характерным сочетанием тяжелого пятичетвертного размера и унисонного движения голосов. В дальнейшем это становится традицией для выражения образов языческой славянской старины: от хора «Лель таинственный» тянутся нити и к «Песне темного леса», и к гимну Яриле-солнцу в «Снегурочке» Римского-Корсакова.

Художественная сущность и смысл «Песни темного леса» — в динамизации этого тяжелого, грузного, статического музыкального образа. Начиная со слов: «как та волюшка разгулялася» дактилические стихи, перебивавшие равномерность «двойного амфибрахия», исчезают, фразы становятся короче, подвижнее, в басу появляется излюбленная бородинская формула «раскачивания» движения.



Таким образом, здесь в «малой форме» песни поставлена та же задача, что впоследствии в «богатырской» симфонии: задача музыкального выражения освобождающихся стихийных сил, таившихся в народе. К названным выше произведениям Бородина в известной мере примыкает «Морская царевна». Так же как в «Спящей княжне» и «Море», как в «Песне темного леса», повествование носит если не эпический, то во всяком случае объективный характер, музыкальные образы в этом произведении также ясно связаны с устойчивыми традициями русской музыки. Но связи эти идут в другом направлении.

«Морская царевна» — едва ли не единственный пример фантастики в творчестве Бородина, который, в противоположность Римскому-Корсакову, никогда не тяготел к этому кругу образов. И, может быть, именно поэтому Бородин здесь развивает уже «готовые», сложившиеся в русской музыке образы, внося, конечно, и свои, индивидуальные черты. «Морская царевна» очень близка и «Песне золотой рыбки» Балакирева и «Свитезянке» Римского-Корсакова, с которыми ее роднит и сама тема очаровывания, околдовывания волшебным русалочьим пением. Так же как и в этих двух «прообразах», Бородин в «Морской царевне» создает замечательную картину водной стихии, из которой возникает манящий, волшебный образ.

Как и в «Песне рыбки» Балакирева, фантастический характер создается здесь главным образом гармоническим своеобразием фортепианной партии. При ясности мелодии, ясности гармонического плана мы встре-

чаемся здесь с систематически проводимым приемом «расцвечивания» гармонии дополнительными, диссонирующими звуками, создающими особую остроту и хрупкость звучания.

«Морская царевна» Бородина является как бы промежуточным звеном между его эпическими песнями-поэмами и вокальными миниатюрами, отмеченными тонким психологизмом.

В этой последней области он почти не имел предшественников на русской почве, так как психологизм, например, Даргомыжского, выражен в иных формах. Для Даргомыжского основным средством реализации психологического состояния в музыке была речевая интонация, выразительность которой подкреплялась теми или иными фактурно-гармоническими деталями. И в декламационных, и в напевных произведениях Даргомыжский почти всегда идет за текстом последовательно, что было органически чуждо Бородину. В поисках верного и индивидуализированного выражения психологического состояния в музыке он всегда стремится найти для него единое, обобщающее выражение.

В психологических миниатюрах Бородина есть нечто общее с близкими им по жанру миниатюрами Кюи, который, как говорилось выше, был в какой-то мере учителем кружка в вопросах вокальной музыки. И неслучайно романс «Отравой полны мои песни» посвящен Кюи.

Но при близости к Кюи Бородин в своих камерных произведениях намного глубже. Оттенок салонности, всегда различимый в романсах Кюи, Бородину совершенно чужд, и «камерность» формы не мешает ему создавать произведения, полные глубокого драматизма.

Две из миниатюр Бородина («Отравой полны мои песни» и «Из слез моих»), написаны на стихи Гейне, третья («Фальшивая нота») на стихи самого Бородина в манере Гейне.

О популярности стихотворений Гейне в России и причинах ее мы подробно говорили в главе IV. Тяготение Бородина к поэзии Гейне — особого рода. В уже цитированной нами статье А. С. Рабиновича оно остроумно названо «симпатией по контрасту». Трудно, казалось бы, найти более несхожие художественные натуры, чем цельный уравновешенный Бородин и нервный, противоречивый, скептический Гейне. Но Бородин был не так простодушен и не так ограничен в своей душевной ясности, чтобы не воспринять поэзию Гейне во всем своеобразии соединения лирики и иронии, искренности и скепсиса.

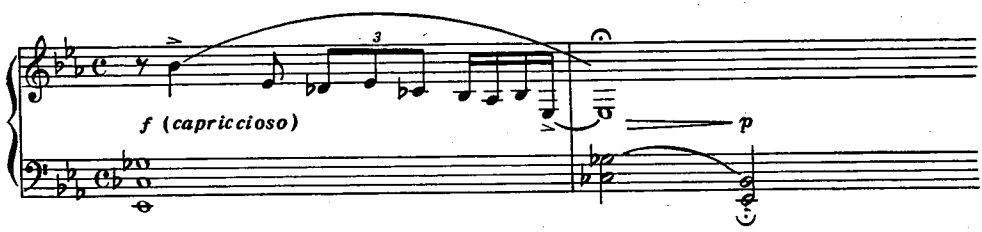
Обращение к поэзии Гейне естественно повлекло за собой обращение к творчеству Шумана, композитора, наиболее ярко передававшего ее в музыке. «Шуманианство» трех названных выше романсов Бородина отнюдь не подражательно, и невозможно отыскать у Шумана явные прообразы миниатюр Бородина. Близость к песенному творчеству Шумана проявляется не столько в конкретных интонациях или фактуре, сколько в общности принципов, например, в лаконичности формы, в развитии одного, не оттененного контрастами образа (именно так написано большинство песен шумановского «Dichterliebe») и, наконец, в тонкой индивидуализации мелодии, как бы «впитавшей» и растворившей в себе выразительность конкретных речевых интонаций. Характер романсов очень различен: порыв отчаяния в «Отравой полны мои песни», ироническая грусть в «Фальшивой ноте», мечтательная, светлая печаль в романсе «Из слез моих».

Но метод музыкального воплощения в них, в сущности, один и тот же: тот или иной выразительный прием, своего рода музыкальный штрих, графически скупой и лаконичный, определяет собой весь облик романса. Нагляднее и проще всего это выражено в «Фальшивой ноте», где таким определяющим штрихом служит органный пункт *фа,* выдержанный на

протяжении всего романса и самым прямолинейным образом передающий слова текста:

Фальшивая нота звучала
И в речи, и в сердце у ней...

Иначе — сложнее и тоньше обстоит дело в романсе «Отравой полны мои песни». Определяющим «штрихом», квинт-эссенцией романса является вступительная фраза фортепиано, повторенная затем и в заключении.



Это как бы эпиграф, который находит развитие в дальнейшем изложении. Сочетание синкоп в партии фортепиано и триолей в вокальной партии, составляющее существенную особенность нервной, беспокойной ритмики романса, является развитием ритмической формулы эпиграфа.

Очень выразительно звучит в партии голоса мелодическая каденция на увеличенном секстаккорде, подчеркивающая болезненную, щемящую неразрешенность музыкальной фразы.

В тончайшем романсе «Из слез моих», передающем, подобно «Морской царевне», настроение любовного очарования, снова на первый план выступает гармония, расцвечивающая акварельно-прозрачными красками очень простую мелодическую линию. В соответствии с двойственностью основного образа стихотворения *«цветы,* вырастающие из *слез»,* двойственно и ладо-гармоническое освещение мелодии, колеблющееся между мажором и минором: H-dur и dis-moll [1].

В этом романсе находит дальнейшее развитие то стремление к образности гармонии, которое мы отмечали в «Спящей княжне» и «Морской царевне». Для гармонического языка этого произведения характерна некоторая затушеванность, неопределенность гармонического движения, некоторая обособленность, самостоятельность звучания каждого аккорда, что проявляется, например, в обилии параллелизмов. Ясность направления гармонического движения появляется лишь перед репризой (più animato), где в соответствии с текстом нарушается мечтательная очарованность и чувство вырывается наружу.

Во всех трех «психологических миниатюрах» Бородина проводится единый принцип: сосредоточивание внимания на каком-либо одном выразительном приеме, какой-либо одной ритмической или гармонической детали.

Здесь уже намечается путь к дальнейшему усложнению и утончению романса, характерному для русской вокальной лирики конца XIX и начала XX столетия. Однако сам Бородин, достигнув предельной глубины психологической характеристики, не сделал того шага к субъективизму, который отдалил бы его от демократических основ классического русского искусства.

Две тенденции — «объективно-эпическая» и «лирико-психологическая», выраженные в крупных вокальных формах Бородина и в его миниатю-

[1] H-dur здесь, в сущности, подразумевается, так как он представлен лишь доминантовым органным пунктом да заключительной тоникой. Весьма характерно, что романс начинается «наложением» субдоминанты на доминантовый органный пункт.

рах, сливаются в романсе «Для берегов отчизны дальней», одном из самых прекрасных образцов русской вокальной лирики.

Романс этот, как известно, не был оценен по достоинству товарищами Бородина по кружку: Стасов находил, что он «хотя и очень благозвучен, но мало содержит глубокого и истинного чувства».

В этом романсе, пожалуй, меньше всего проявились «общекучкистские» черты творчества Бородина, но зато сильнее всего черты индивидуальные, собственная природа таланта Бородина. Бородин проявляет себя в этом романсе последовательным глинкианцем, так же, как Глинка, глубоко и верно чувствовавшим и самый дух пушкинской поэзии и все частности поэтического выражения.

Выше уже говорилось о том, что во второй половине века творчество Пушкина хотя и остается мощным стимулом для развития русской оперы, но лирика великого поэта уже не занимает такого исключительного места в русском романсе, как в первой половине столетия. Неслучайно у Балакирева, Бородина и Мусоргского мы находим лишь по одному пушкинскому романсу.

Чаще других обращается к Пушкину Римский-Корсаков, но лучшие пушкинские романсы созданы им уже в поздний период творчества, когда обращение к творчеству великого поэта получило для него особый смысл.

Единственный пушкинский романс Бородина — «Для берегов отчизны дальней» — представляет собой прекраснейший образец русской элегии — одного из самых значительных и самых устойчивых жанров русской лирики на всем пути ее развития.

Продолжив традицию, идущую от глинкинского «Сомнения» и лермонтовских элегий Даргомыжского и, с другой стороны, от таких элегических произведений, как «In questa tomba» Бетховена, «Двойник» Шуберта и «Я не сержусь» Шумана, романс Бородина является новым этапом в развитии жанра элегии. В нем острее и ярче выражена трагическая тема, трагический конфликт любви и смерти, вдохновлявший столь многих художников на создание великих произведений. Думается, что мы не ошибемся, если скажем, что именно жизненная острота конфликта, а не только сила выражения скорби, и поставила это произведение в ряд бессмертных трагедий.

Свойственный Бородину метод выражения поэтического образа через музыкальный образ, вызывающий точную и прямую ассоциацию, проявляется здесь очень определенно: установившееся с первых тактов в фортепианной партии движение похоронного марша сразу определяет собой характер траурной элегии.

Композиция романса и развитие музыкального образа и в целом, и в деталях теснейшим образом связаны с композицией и развитием «сюжета» стихотворения. Стихи Пушкина имеют трехчастную симметричную форму, распространенную в лирике пушкинской поры не менее, чем в музыке того времени. Содержание трех его строф в самой общей форме определяется так: разлука — надежда на новую встречу — вечная разлука, смерть.

Таким образом, «простая трехчастная» форма романса Бородина как нельзя более точно передает этапы «лирического сюжета» и контрастность их.

Скованность мелодии первой части романса, медленно, затрудненно поднимающейся с каждой новой фразой на одну ступень, равномерная, тяжелая траурная поступь партии фортепиано — все средства выразительности направлены здесь к тому, чтобы передать чувство скорбного оцепенения. В прощании живых, любящих людей есть уже предчувствие холода и мрака вечной разлуки.

По-иному развивается средняя мажорная часть, говорящая о жизни, о радостных надеждах. Свободнее дышит мелодия, исчезает «траурный» пунктированный ритм в партии фортепиано, более свободным становится и гармоническое движение. Кульминация середины (а также всего романса) не случайно падает на слова: «в тени олив, любви лобзанья»— это тот самый обещанный умершей возлюбленной «поцелуй свиданья», воспоминанием о котором завершается романс.

Реприза не буквально повторяет первую часть. Она расширена в конце (пять тактов вместо двух в аналогичном построении первой части), и при этом изменено соотношение между партиями голоса и фортепиано. Увеличивая цезуры между фразами голоса, делая движение вокальной партии более прерывистым, замедленным, композитор сохраняет два последних стиха для расширения-коды, чтобы особенно подчеркнуть значительность слов: «Но жду его — он за тобой!»

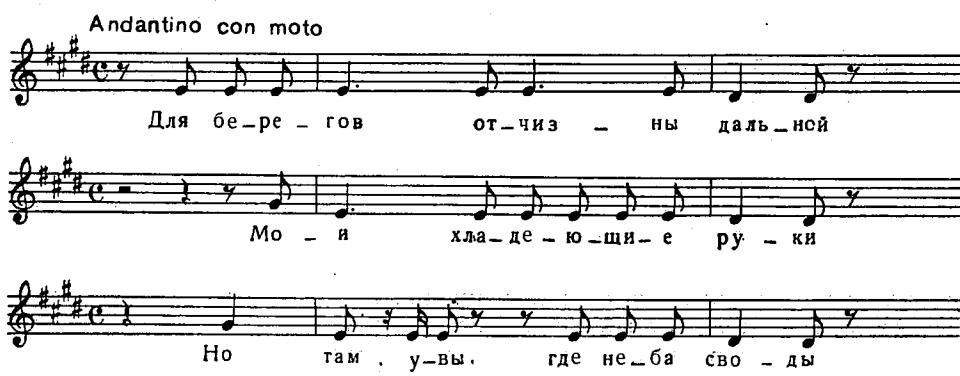
Музыкальное произнесение поэтического текста в романсе Бородина отличается исключительной выразительностью.

В своем «чтении» пушкинского ямба Бородин исходит от глинкинской традиции, обогащенной декламационными исканиями композиторов середины века. В романсах Глинки ритмическое движение ямба обычно выражалось через обобщенные ритмические формулы, связанные с наиболее распространенными ритмическими вариантами метрической схемы четырехстопного ямба (см. гл. I и II). Ритмическое движение романса «Для берегов отчизны дальней» в такие формулы не укладывается, оно гораздо более детально и точно отражает стихотворный ритм: из всех ритмических ударений пушкинского стиха лишь два — на словах «небо и «сияют» в стихах.

Но там, увы, где неба своды
Сияют в блеске голубом

— остались не реализованными в музыке.

Примером чуткости Бородина к поэтическому ритму может служить сравнение ритма трех мелодически сходных фраз:



Точность и тонкость музыкальной декламации не ведут к «размельчению» мелодии, к распаду на ряд отдельных фраз. Романс «Для берегов отчизны дальней» в мелодическом отношении едва ли не самый цельный и пластический среди всех романсов Бородина.

Мелодия этого романса, неотделимая от гармонической основы, неотделимая от стихотворной декламации, является превосходным образцом русской декламационной кантилены. К созданию такой кантилены стремилась в конечном итоге вся «новая русская школа». Мусоргский называл ее «осмысленною, оправданною мелодией», а Римский-Корсаков — «истинною вокальной музыкой».

Стройность архитектоники, логическая оправданность каждой детали в этом замечательном по силе экспрессии романсе являются исключительными даже в творчестве Бородина, которому эти качества вообще свойственны.

Неслучайно именно это произведение Бородина оказало наибольшее воздействие на последующих авторов романсов, сказавшись в таких образцах трагической русской лирики, как «Бессонница» Метнера, а в наши дни — в романсах Шапорина «О чем ты воешь, ветер ночной» и «В тиши и мраке таинственной ночи».

Остальные романсы Бородина гораздо менее значительны по сравнению с рассмотренными выше. Единственный образец восточного романса и его творчестве — «Арабская мелодия» (на собственный текст) во многом аналогична восточным образам «князя Игоря», являясь очень точной стилизацией восточной любовной лирики.

Основной мелодический принцип «Арабской мелодии»— ритмическое и мелодическое варьирование основной попевки, примером которого могут служить уже начальные такты.

Для «Арабской мелодии» очень типичны неквадратное строение, наложение последующего построения на предыдущее. Эти приемы и создают впечатление «сквозного» импровизационного развития формы. Отметим, например, наложение репризы на среднюю часть. Фраза: «Я умру от тебя, мне спасенья нет нигде», структурно завершая среднюю часть, является в то же время мелодической репризой.

Особую группу составляют юмористические романсы Бородина «У людей-то в дому» и «Спесь».

Песня «У людей-то в дому» — единственное обращение Бородина к поэзии Некрасова. Тема народной нищеты трактована Бородиным в характере незлобивой песни-шутки, акцент перенесен с первой части стихотворения — изображения нищего, голодного существования — на вторую — мечту о будущей счастливой жизни.

Стилистически песня эта тесно связана с оперной мелодикой Бородина, весьма напоминая отдельными своими оборотами «Княжую песню» Скулы и Ерошки.

Но если в «Спящей княжне» или «Песне темного леса» Бородин переносит в область романса оперные принципы, то песня «У людей-то в дому» является просто перенесенным на концертную эстраду комическим оперным номером.

В песне «Спесь» на слова А. К. Толстого мы тоже слышим комические интонации Скулы и Ерошки (например, на словах «да ворота не крашены»), но сущность комизма не в этом, а в пародийном преувеличении черт величественного марша, движение которого нарочито механизировано и упрощено. Этим создается замечательная характеристика «героя» песни — воплощения чванной и тупой самовлюбленности.

Таковы романсы Бородина — очень разнородные по жанру, по форме, по вокальной манере. В них отражены, как мы видели, характерные для своего времени темы и образы, сближающие Бородина с его товарищами по кружку. Но в творчестве Бородина они нашли выражение в наиболее устойчивых, ясно откристаллизовавшихся музыкальных образах, в классических, ясных формах. Смелость изобретения новых музыкальных приемов не разрушает классической основы творчества Бородина; и в современном, и в прошлом он отбирает жизненно-ценные элементы, переплавляя их в новое гармоническое единство.

Глава VII

РОМАНСЫ РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Путь Римского-Корсакова в области вокальной лирики охватывает весьма значительный промежуток времени. Он тянется от середины 60-х годов — периода формирования «могучей кучки» — до конца XIX столетия — начала борьбы реалистического направления с нарождающимися модернистскими течениями. На всем протяжении творческого пути Римского-Корсакова позиция его как композитора-реалиста остается вполне четкой и ясной, хотя творчество его, естественно, отражает различные этапы развития реализма в русской музыке.

Наиболее яркие из романсов Римского-Корсакова сосредоточены на крайних этапах творческого пути: первая большая группа романсов (22) написана в период от 1865 до 1870 г. Еще более значительна и по количеству (47), и по художественному качеству группа романсов 1897—1898 гг. Среднее же звено этой цепи — романсы 1877—1883 гг.— не имеет столь яркого индивидуального стиля, как ранние и поздние.

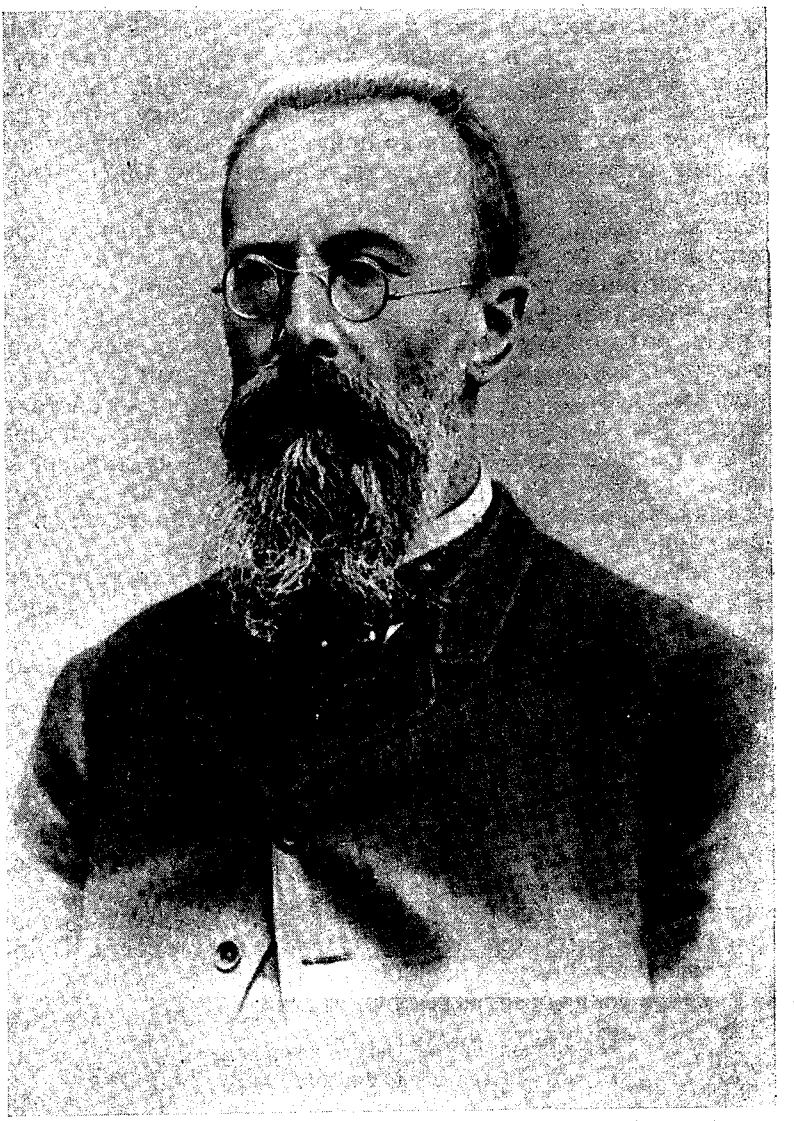
Все эти три группы романсов очень различны по своему месту в творчестве композитора. Романсы 60-х годов, очень яркие и красивые сами по себе, не занимают особо важного и самостоятельного места в творчестве раннего периода. В них в миниатюрной форме отражены те же устремления, что и в произведениях других жанров. Однако в отличие от песен и романсов Мусоргского и Бородина, ранние романсы Римского-Корсакова лишь в небольшой мере выполняли функцию «эскизов» к оперным и симфоническим произведениям.

Романсы конца 70-х и начала 80-х годов свидетельствуют о начавшемся периоде исканий в области вокальной музыки, исканий, направленных в самые различные стороны. И, наконец, романсы конца 90-х годов резко отличаются от предшествующих прежде всего своим местом в творчестве композитора. Именно в романсах этого периода ранее всего кристаллизуется тематика, круг образов, особенности художественной формы, типичные для позднего Римского-Корсакова.

* * *

О первом своем опубликованном романсе Римский-Корсаков впоследствии вспоминал, что он был написан «вероятнее всего из желания подражать Балакиреву» [1]. Действительно, этот романс («Щекою к щеке ты моей приложись», слова Гейне) еще не имеет индивидуального отпечатка, напоминая «шуманианские» романсы Балакирева и Кюи. О нем даже нельзя и судить, как о собственном в полном смысле слова произведении

[1] Н. Римский-Корсаков. Литературные произведения и переписка, стр. 42.



Н. А. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ

Римского-Корсакова, так как, по свидетельству автора, Балакирев заново переделал всю фортепианную партию. Подлинная же рукопись не сохранилась.

Желание подражать Балакиреву и Кюи, «старшим» в кружке в тот период, сказывается и в некоторых других романсах, например, «Из слез моих», «Мой голос для тебя и ласковый, и томный», «Гонец» и др. Но следует отметить, что в романсе, как и в других жанрах, период «ученичества» композитора прошел с необыкновенной быстротой и, в сущности, о периоде даже трудно говорить вообще. Уже в ранних (конца 60-х годов) романсах довольно четко кристаллизуются, наряду с общими устремлениями балакиревского кружка, характерные для Римского-Корсакова черты.

В романсах хотя и менее ярко, чем в инструментальных произведениях композитора, но все же достаточно отчетливо сказывается его стремление к картинности, живописности музыки. Это одна из самых характерных черт творческого облика Римского-Корсакова, связанная с особенностями его мировосприятия. Римский-Корсаков был художником, умевшим остро и зорко видеть мир, не уступая в этом живописцам. Об этом свидетельствует и «цветной слух» композитора — обстоятельство общеизвестное, и замечательные страницы «Летописи», посвященные описанию его юношеского путешествия по тропикам на клипере «Алмаз» и наполненные зрительными образами «темнолазоревого неба», «белых кучевых облаков», «зелено-синей воды залива» — образами, в которых отражено все цветовое великолепие тропиков [1].

В своей работе о Римском-Корсакове Б. В. Асафьев с присущей ему тонкостью анализирует процесс «слияния слышимого и видимого» в музыке композитора [2].

Живописное восприятие мира определило и характер программности (в большей мере картинный, чем сюжетный), что особенно ярко проявилось в симфонических произведениях (например, в «Садко» и «Антаре»). Но и в романсах, особенно раннего периода, живописная программность преобладает. Таковы наиболее яркие романсы второй половины 60-х годов: «Ель и пальма», «Ночевала тучка золотая», «На холмах Грузии», «В темной роще замолк соловей», «Ночь»— целая серия музыкальных пейзажей. Все это — картины мирной, спокойной природы, исполненной внутренней гармонии и ясности.

В романсе «На холмах Грузии» очень ярко выражены характерные для «живописных» романсов черты. Самое стихотворение Пушкина не относится к описательному роду. Образы природы, «место действия» нашли отражение лишь в первых двух стихах:

На холмах Грузии лежит ночная мгла,
Шумит Арагва предо мною...

Эти строки являются как бы введением, «прелюдией» к лирическому высказыванию. В музыке же «пейзажность» подчеркнута гораздо сильнее. В ней реализовано лишь намеченное в стихотворении слияние человека с природой в едином настроении «светлой печали».

Обычно при анализе этого романса указывается лишь на изобразительные приемы, иллюстрирующие первые, цитированные выше строки текста. Но важно отметить и другое: то, что эти образы развиты в целую картину, что в лирическом монологе все время ощущается звучание природы: пустынность охваченных ночной мглой холмов Грузии, отдаленный

---

[1] Н. Римский-Корсаков. Литературные произведения и переписка, стр. 31.
[2] Б. В. Асафьев. Избр. труды, т. III, М., 1954, стр. 176.

шум реки. Вся первая часть романса, с ее синкопированным органным пунктом является, в сущности, развитием мотива первого такта романса, средняя же часть (со слов «Унынья моего...») развитием образа «шумящей Арагвы». Вокальная партия, написанная в характере распевной декламации, также полна напоминаний о «холмах Грузии» — в нее вплетены мотивы восточного характера.

Итак, стихотворение Пушкина получает в этом романсе очень характерную для Римского-Корсакова трактовку: образы природы становятся чем-то гораздо более значительным, чем «фон», так как сливаются воедино с выражением лирических чувств. Музыка развивает то, что в стихотворении дано лишь намеком.

Примечателен и самый характер музыкальных образов. Композитор рисует целую картину одним-двумя короткими, лаконичными, обобщенными штрихами. Именно благодаря их обобщенности они не «прикреплены» только к данным, единичным образам текста и, возникнув в связи с ними, могут развиваться и обогащаться новым содержанием.

В романсе «Ель и пальма» четко противопоставлены столь же лаконичные, обобщенные образы: суровая, тяжеловесная «северная» тема, проходящая в низком регистре, и плавно колышащаяся «тема пальмы» с восточным орнаментом [1]. Оба эти образа даны в партии фортепиано, вокальная же партия лишь подчеркивает их противопоставление, переходя от речитатива в первой части к напевной мелодии во второй.

Очень близок к такому противопоставлению контраст музыкальных образов романса «Ночевала тучка золотая», хотя в нем Римский-Корсаков дает более детальное выражение текста в музыке. Вокальная партия во всех названных романсах носит различный характер: то более, то менее напевный. Но почти всегда основное образное содержание сосредоточено в партии фортепиано, что отметил позже сам композитор, противопоставляя свои романсы 90-х годов — ранним.

Таким образом, в романсах 60-х годов ясно чувствуется некоторая инструментальность мышления, ограничивавшая творческие возможности Римского-Корсакова как вокального композитора. Эту ограниченность противники балакиревского кружка видели иногда острее, чем друзья. Небезинтересно и не лишено меткости, при всей своей предвзятости, замечание Фаминцына о романсах Римского-Корсакова: «Многие романсы г. Римского-Корсакова представляют чисто программную музыку с поющейся программой...» [2].

Впоследствии композитор сознательно стремится расширить круг художественных средств, овладевая многообразными приемами вокальной выразительности.

Некоторые романсы 60-х годов, предшествуя по времени первым оперным произведениям Римского-Корсакова, являются как бы эскизами оперных образов композитора и при этом наиболее характерных. Так, «Колыбельная» на слова Мея была прямо перенесена композитором (с некоторыми изменениями) в его оперу «Вера Шелога». Но в этой колыбельной можно различить черты, родственные и другим оперным образам; такими ласково-грустными мелодиями Римский-Корсаков впоследствии охарактеризует Любаву в «Садко», Марфу в «Царской невесте» и другие образы простосердечных и любящих русских женщин.

В романсах мы находим первые эскизы и других женских образов, манящих своей неземной, фантастической красотой. Образ русалки-Свитезянки в романсе того же названия глубоко родственен и Панночке, и

[1] Особенно ярко их противопоставление во второй редакции романса.

[2] А. Фаминцын. Новые русские романсы. «Музыкальный сезон», 29 января 1870, № 13.

Волхове, и Царевне-Лебеди. Некоторые обороты этого романса прямо напоминают дуэт Садко и Волховы[1].

Сходство с оперными образами можно видеть и на некоторых более частных примерах. Так, противопоставление образов Севера и Юга в романсе «Ель и пальма» как бы предвосхищает аналогичное противопоставление в песнях гостей из «Садко». Мерцание звезд, переданное своеобразным quasi pizzicato в фортепианной партии романса «В темной роще замолк соловей», является эскизом живописных картин звездного неба в «Ночи перед рождеством» и в «Сказке о царе Салтане».

Особую и очень значительную область вокальной лирики Римского-Корсакова составляют его восточные романсы. В раннем периоде (до 1870 г.) им написано пять таких романсов: «Восточный романс» («Пленившись розой, соловей»). «Еврейская песня», «Как небеса, твой взор блистает», «Встань, сойди! давно денница...», «В царство розы и вина — приди...».

Восточная сказка, восточная лирика привлекали Римского-Корсакова на всем протяжении его творческого пути. В этой области, как и в области музыкальных пейзажей, сказывается свойственная композитору созерцательность мировосприятия. Отсюда — решительное предпочтение любовно-лирических образов: мечты, томной неги, любовной тоски, упоения любовью. В своих восточных романсах Римский-Корсаков, как и Балакирев, продолжает линию «ратмировского Востока» Глинки.

На примере перечисленных выше восточных романсов можно видеть, как быстро обогащался музыкальный язык Римского-Корсакова, как рос и созревал его талант от первого, еще очень несложного «Восточного романса» до изысканнейшей, пряной лирики романса «В царство розы и вина — приди...»

«Восточный романс» (слова Кольцова), еще не принадлежащий к зрелым образцам лирики Римского-Корсакова, завоевал тем не менее очень широкую популярность. И это не случайно. Композитор верно угадал в этом произведении некоторые, очень существенные, типические особенности восточной лирики как в отношении самого жанра песни, так и интонационного ее строя.

В сопоставлении развернутого фортепианного вступления и заключения и самого романса отражена форма восточных (в частности, например, армянских) вокально-инструментальных лирических импровизаций, для которых характерно именно чередование голоса и инструмента, нередко варьирующих одну и ту же мелодию.

Такого рода песни мы во множестве находим в творчестве известного армянского ашуга Саят-Нова. Инструментальное вступление и вокальная партия его песен представляют собой различные варианты одной мелодии. При этом инструментальное вступление нередко имеет бо́льшую мелодическую и ритмическую оформленность, вокальная же партия, тесно связанная со словом, носит речитативно-импровизационный характер.

Аналогичный тип сопоставления находим и в романсе Римского-Корсакова. В основе мелодии и фортепианной и вокальной партии лежит нисходящее движение по ступеням звукоряда. Но конкретное интонационное заполнение этой общей формулы очень различно. Если в декламационных фразах голоса дано очень простое, диатоническое движение по ступеням фригийской минорной гаммы от fis, движение, лишь слегка задержанное небольшим «уступом», то нисходящее движение фортепианного вступления гораздо шире по диапазону, украшено мелодическим орнаментом. Сложнее эта мелодия и в ладовом отношении (фригийская секун-

[1] К балладе Мицкевича «Свитезянка» Римский-Корсаков обратился вторично в 1897 г., написав кантату для сопрано, тенора, хора и оркестра.

да в нижнем тетрахорде и увеличенная секунда гармонического минора — в верхнем). Кроме того, эта мелодия выходит за пределы fis-moll, начинаясь как бы в h-moll, образующем вместе с fis-moll переменный лад. Таким образом, уже в первом опыте отражения образов Востока Римский-Корсаков очень близко придерживается народных первоисточников.

В последующих романсах Римский-Корсаков продолжает разрабатывать различные типы мелодии, органически связанные с жанрами народной восточной песни. С подлинными образцами восточной музыки композитор познакомился при посредстве Балакирева, как об этом написано в «Летописи».

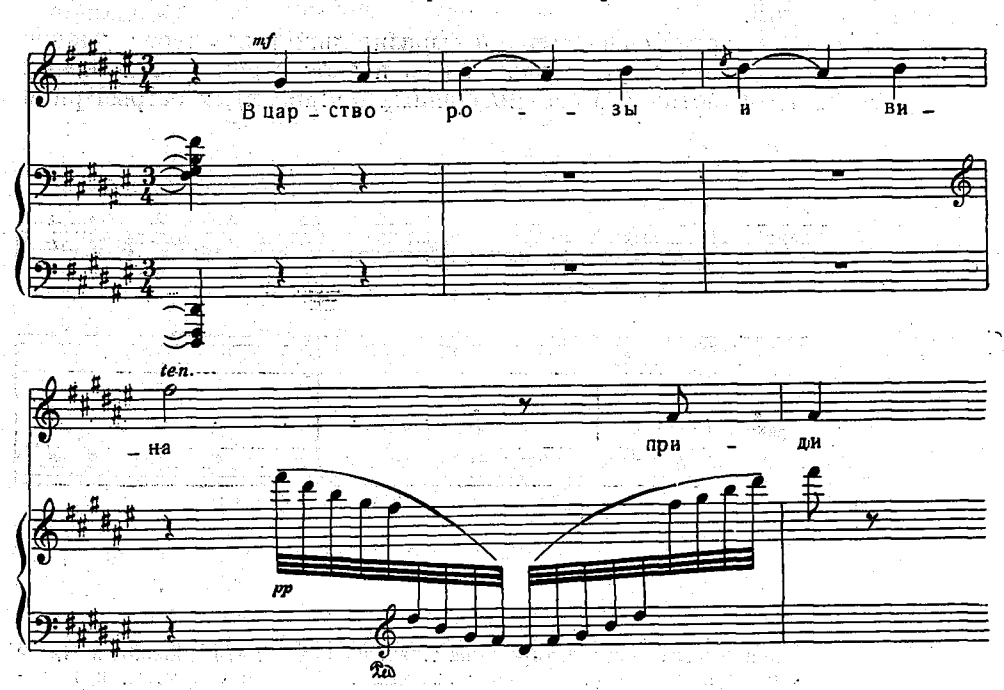
«Балакирев владел в те времена большим запасом восточных мелодий и плясок, запомненных им во время поездок на Кавказ. Он часто игрывал их мне и другим в своей прелестнейшей гармонизации и аранжировке. Знакомство с русскими и восточными песнями в те времена положило начало моей любви к народной музыке, которой впоследствии я и отдался» [1].

Возможно, что среди кавказских мелодий, игранных Балакиревым, были и песни Саят-Нова, очень популярные не только в Армении, но и вообще на Кавказе.

Излюбленными типами восточного романса являются для Римского-Корсакова романс-импровизация (рассмотренный выше «Восточный романс» и «В царство розы и вина») и романс-серенада («Еврейская песня», «Как небеса, твой взор блистает», «Встань, сойди! давно денница»).

Эти два типа сильно отличаются друг от друга. В первом — «импровизационном» — мелодия шире, выразительнее. Она развивается свободно, преодолевая структурную и ритмическую периодичность. «В царство розы и вина» — один из самых замечательных образцов восточной лирики Римского-Корсакова.

Романс начинается свободным, импровизационным вступлением: призывные фразы певца, чередующиеся с ритмически свободными наигрышами, очень близки зачинам импровизаций народных певцов Востока:



[1] Н. Римский-Корсаков. Литературные произведения и переписка, стр. 39.

В дальнейшем из той же простейшей трихордной интонации, что и цитированная выше фраза, вырастает уже более оформленная ритмическая и структурно песенная мелодия, построенная на нисходящем секвентном повторении. И заканчивается романс повторением призыва, создающим очень стройную композицию с обрамлением.

Своеобразную пряность этому романсу придает гармония: здесь очень часто повторяется увеличенное трезвучие, как бы подчеркивающее взлет голоса на высокую ноту.

В восточных романсах-серенадах, близких по своему характеру народным песням-пляскам, отчетливее выявлены ритмические и структурные закономерности.

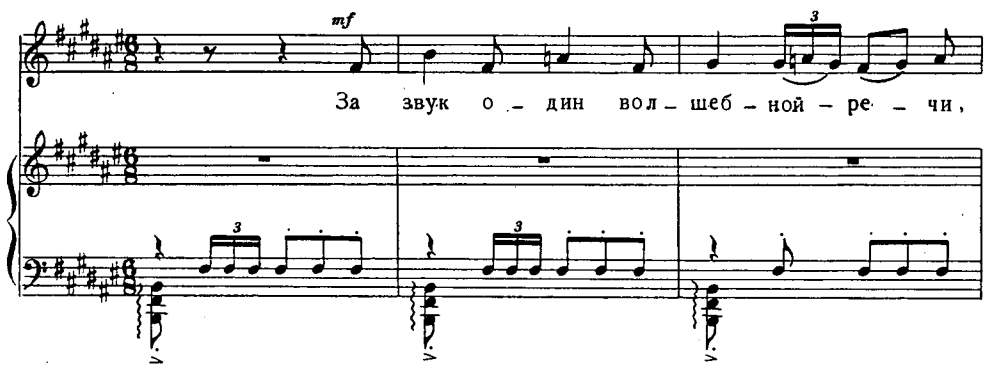
Мелодия здесь другого типа, чем в импровизациях, она обычно рождается не из развития исходных интонаций, а из нанизывания отдельных мелодических звеньев, обычно миниатюрных и мелодически простых. Очень часто это характерная для восточных мелодий трихордная интонация.

Свойственная Римскому-Корсакову орнаментальность построения мелодии, ясная расчлененность ее на симметрично или параллельно расположенные мотивы-звенья в данном случае (в восточных романсах) наиболее оправдана, так как она совпадает с принципами развития народных восточных песен-плясок [1]. При этом простейшие по рисунку звенья мелодий Римского-Корсакова часто обладают весьма индивидуальным обликом, создающимся отдельными острыми интонациями.

Таково, например, повышение тонического звука в первой же фразе романса «Как небеса, твой взор блистает» (как бы намечающее отклонение из fis в gis), такова подчеркнутая мелодически «дорийская секста» в первой фразе романса «Встань, сойди! давно денница» или интонация увеличенной секунды в «Еврейской песне».

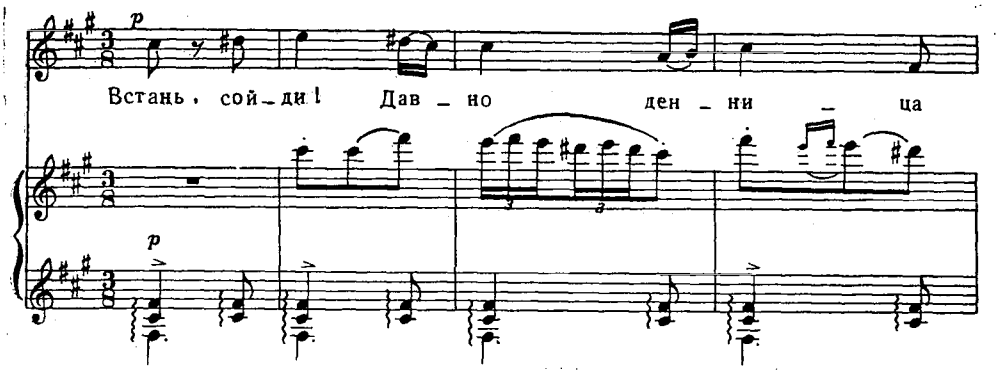
Так же как и в романсах-импровизациях, мелодия романсов-серенад получает богатую оправу в фортепианном сопровождении, всегда чрезвычайно колоритном.

Фортепианная партия очень тонко и выразительно имитирует звучание народных инструментов. Мы слышим здесь и звон струнных щипковых инструментов типа лютни (во всех названных романсах), и острый ритм ударных,



[1] Мелодические приемы Римского-Корсакова тщательно систематизированы в статье С. Маггид (сб. «Русский романс»). Однако с выводами автора о «скудости интервалики», «мелодическом аскетизме», разумеется, никак нельзя согласиться.

и вьющийся орнамент наигрышей духовых инструментов:



Яркость колорита создается и мастерской гармонизацией, подчеркивающей ладовое своеобразие мелодий. Обычно Римский-Корсаков строит большие разделы своих восточных романсов на органном пункте («Еврейская песня», «Как небеса, твой взор блистает»). В романсе «Встань, сойди! давно денница», довольно большом по размерам, органный пункт fis тянется с начала до конца. Но этот неподвижный звук все время переливается разными красками благодаря сменяющимся, часто весьма причудливым гармониям. Несмотря на постоянно звучащий тонический бас тоническая гармония избегается даже в каденциях, заменяясь побочными трезвучиями и септаккордами, иногда довольно удаленными от тонального центра. Насколько такая гармонизация обогащает язык романса, ясно из сравнения романсов «Тихо вечер догорает» и «Встань, сойди! давно денница», очень близких по жанру (серенада), метру стиха (хорей), отдельным мелодическим оборотам и, в довершение всего, написанных в одной тональности. Но романс «Тихо вечер догорает» написан в обычном миноре, романс «Встань, сойди...» — в гармонически насыщенном дорийском ладе.

Восточные романсы, наряду с симфонией «Антар», сыграли большую роль в обогащении музыкального языка композитора. В частности, они послужили поводом для широкого использования натуральных ладов, распространенных в народных песнях, но мало употребляющихся в европейской профессиональной музыке. Это отмечал и сам композитор: «Стремление к ладам преследовало меня и впоследствии, в продолжение всей моей сочинительской деятельности, и я не сомневаюсь, что в этой области мною сделано кое-что новое, так же, как и другими композиторами русской школы...» [1].

Последующий этап (1870—1883) следует рассматривать как переходный в развитии Римского-Корсакова — композитора романсов. Он стремится выйти за пределы характерных для него в первом периоде тем, образов, настроений. Созерцательный лиризм сменяется тяготением к драматизму, даже трагедийности. Примером могут служить романсы «К моей песне», «В порыве нежности сердечной», «Заклинание», «Для берегов отчизны дальней».

Однако замыслы композитора полностью не реализуются, и среди романсов данного периода мы видим наименьшее количество удачных произведений. Творческие искания этих лет дадут зрелые плоды лишь много позже — в замечательных романсах 1897 г.

---

[1] Н. Римский-Корсаков. Литературные произведения и переписка, стр. 138.

Трагические романсы на слова Пушкина — «Заклинание» и «Для берегов отчизны дальней» — не удались композитору. В «Заклинании» Римского-Корсакова больше привлекла внешняя форма стихотворения, чем то живое, горячее и трепетное чувство, которым оно наполнено. В музыке романса отражена мрачно-фантастическая обстановка действия — кладбище, могильные камни, освещенные лунными лучами.

Слушатель нашего времени невольно сравнивает это произведение с прекрасным романсом Юр. Шапорина на те же слова, в котором оставлены в стороне все романтические «аксессуары» и все внимание сосредоточено на выражении страстной тоски по умершей возлюбленной.

Неудачен и романс «Для берегов отчизны дальней», особенно проигрывающий по сравнению с шедевром Бородина. Если в «Заклинании» Римский-Корсаков сгущает мрачные краски, то данное стихотворение он трактует в спокойно-элегической манере, смягчающей трагедийность содержания. И поэтому, несмотря на то, что в музыке отражена и общая композиция стихотворения, и отдельные его образы, она все же проходит мимо главного: конфликта любви и смерти, с такой гениальной силой переданного Бородиным.

В музыкальном языке романсов рассматриваемого переходного периода появляется много нового. Вокальная партия становится более самостоятельной, независимой, композитор явно стремится к цельности, пластичности мелодии. Это стремление заметно даже и в неудачном романсе «Для берегов отчизны дальней», но наиболее ясно оно выражено в прекрасном романсе «Горними тихо летела...» (слова А. К. Толстого).

По общему настроению этот романс принадлежит к самому излюбленному для Римского-Корсакова типу спокойного, созерцательного музыкального повествования. В полном согласии с поэтическим текстом музыка как будто наполнена гармонией звездных пространств. Статичность является здесь художественным приемом: она и в гармонии, где преобладают терцовые соотношения, и в мелодии, которую С. Маггид в упомянутой выше статье приводит в качестве яркого примера симметричных мелодических построений [1].

Но при всем этом мелодические контуры становятся более широкоохватными, мелодическое движение пронизывает и партию фортепиано, причем своеобразный «дуэт» голоса и фортепиано в средней части несколько напоминает характерные приемы Чайковского.

В стройной, уравновешенной композиции романса есть, тем не менее, существенное изменение в репризе, сдвинутой из основной тональности Des-dur в E-dur и потому воспринимающейся как кульминация.

Еще заметнее новые черты в романсе на слова Некрасова «Прости, не помни дней паденья». Здесь мы должны отметить не только большую самостоятельность и широту мелодии, но и большую ее динамичность. Примечательно, что в этом произведении мелодическая манера Римского-Корсакова приближается к манере Чайковского. Здесь мы встречаем, например, секвентное развитие мелодии, очень характерное для Чайковского и, наоборот, редко встречающееся у Римского-Корсакова. Так, начало романса представляет собой восходящую секвенцию, начало второй части — нисходящую. Ясность направления, устремленность мелодии также роднят ее с мелодиями Чайковского, тогда как для мелодии Римского-Корсакова более характерно парящее движение.

---

[1] Симметрия, орнаментальность мелодики и композиции постоянно отмечаются в исследовательских работах о Римском-Корсакове, часто получая неправильное истолкование, как проявление «механичности мышления» и т. д. Думается, что наиболее верно объяснял это свойство музыки Римского-Корсакова Б. В. Асафьев, связав его с закономерностями народного искусства (см. Б. В. Асафьев. Избр. труды, т. III, стр. 222).

Это сходство с Чайковским, с нашей точки зрения, может быть и не случайно. Римский-Корсаков в этот период своей деятельности стремится расширить не только круг тем и образов, но и круг выразительных приемов и, вероятно, сознательно пробует писать в другой, необычной для него манере.

Среди романсов переходного периода есть одно произведение, значительно возвышающееся над остальными,— «Анчар» на слова Пушкина. Мы рассмотрим его ниже, так как, написанное в 1882 г., оно не удовлетворило автора и пролежало в рукописи до 1897 г., когда было издано вместе с вновь сочиненным «Пророком» (тоже на слова Пушкина).

Последняя большая группа романсов, написанная после большого перерыва (14 лет!), является венцом вокальной лирики Римского-Корсакова. Здесь композитор являет себя законченным мастером, во всеоружии собственной, продуманной эстетической системы.

Последнему, пышному расцвету творчества Римского-Корсакова предшествовали, как известно, годы перерыва в творчестве, связанного и с усталостью, и с семейными огорчениями, а главное — с сознанием необходимости переоценки ценностей и решения кардинальных для самого себя и всего русского искусства вопросов. Занятия эстетикой и философией, начатые в 1892 г., не привели к созданию законченного эстетического труда, как этого хотел композитор. Но размышления над эстетическими основами искусства и, в особенности, русского искусства не остались бесплодными. Эстетические взгляды Римского-Корсакова нашли блестящее выражение в замечательных произведениях, написанных после долгого перерыва в творчестве.

Обращение Римского-Корсакова к эстетическим проблемам было вызвано состоянием современного ему музыкального искусства и тревогой за его судьбы в связи с возникновением модернистских течений.

Сохранившиеся наброски работы Римского-Корсакова по эстетике полны этим чувством тревоги: «Может ли воспитаться слух при декадентстве. Завершение его эволюции. Мы живем накануне конца. Возможно ли возвращение назад?

Что будет после перерыва?»

И далее: «Может ли оно (искусство.— *В. В.-Г.*) пойти далее на пути своей эволюции? Не стоим ли мы накануне ее конца? Не носятся ли в воздухе признаки его упадка, знаменующие завершение его эволюции? Или эти признаки, буде таковые есть, соответствуют лишь временному, как бы случайному упадку? Есть ли в музыке элементы, находящиеся в настоящее время в зародыше или в детском состоянии, обещающие богатое развитие в будущем, подобно тому как представлялись гармония, форма, мелодия, ритм, колорит и экспрессия в периоде свободного стиля?

Вот вопросы животрепещущие и даже грозные для искусства» [1].

Симптомы упадка Римский-Корсаков видел прежде всего в современном ему вагнерианстве, в музыке Рихарда Штрауса, д'Энди, Дебюсси и других западных композиторов. В письме Н. Ф. Финдейзену от 30 октября 1898 г. композитор писал: «... что я глинкианец, то это верно, и притом глинкианец, словом и делом борющийся против вагнеризма, заведшего музыку в глухой переулок, откуда ходу ей нет. Гениальный Вагнер, общий наш учитель, и за многое мы должны быть ему благодарны; но современная вагнерьянская опера и современная штраусовская какофония тоже его порождение. Прислушайтесь чистым музыкальным ухом к современной какофонии, бесформенности и бессмыслице бесконечной мелодии, оправдывающими себя Кантом, Шопенгауэром, Ницше и всевозможными

[1] Н. Римский-Корсаков. Музыкальные статьи и заметки. СПб., 1911, стр. 220—221.

искуплениями, ничего общего с музыкой не имеющими, и вы отвернетесь от этого ужасного направления»[1].

Особенно тревожили Римского-Корсакова судьбы русского искусства. Он не мог не ощущать, что, несмотря на рост профессионализма и на крепнущий авторитет русской музыки на родине и за рубежом, современное ему русское музыкальное искусство вступило в новый период. Так, оценивая творчество своих непосредственных учеников — композиторов беляевского кружка, Римский-Корсаков назвал этот период «периодом спокойного шествия вперед».

В письме к С. Н. Кругликову композитор отмечает, что боевые традиции «могучей кучки» в беляевском кружке угасают: «...я не вижу пока остановки в ходе искусства (в широком смысле), но вижу что *новая русская школа,* или могучая кучка, умирает или преобразуется во что-то другое, совсем нежелательное. Разве не жаль видеть вымирающую семью или засыхающий сад? А ведь в этих случаях нельзя сказать, чтобы остановился ход развития человечества или работа природы»[2].

Римский-Корсаков видел главную опасность для музыкального искусства в модернизме и формализме, в увлечении техницизмом в отрыве от содержания, в гармонической изощренности и распаде мелодии, в утере чувства формы. Он много размышляет о границах возможного в музыке, пишет статью «О слуховых заблуждениях».

Но в письмах этого времени разбросано немало колких замечаний и в адрес Стасова — идеолога «могучей кучки». Может показаться, что процесс переоценки ценностей привел композитора и к отрицанию былых идеалов. Однако эти замечания направлены не против эстетических основ «могучей кучки», а против того полемически преувеличенного выражения некоторых отдельных частностей кучкистской эстетики, которое было свойственно Стасову. В свою очередь и Римский-Корсаков иногда излагал точку зрения Стасова в тенденциозно схематизированной форме.

Суть же этой полемики в том, что Римский-Корсаков пересматривал позиции «могучей кучки» в свете новых условий.

Так, например, в свое время и чрезмерное увлечение декламационностью (нередко за счет мелодической цельности), и нападки Мусоргского и Стасова на некоторые исторически сложившиеся формы музыки были оправданы молодым задором передового направления, боровшегося с академической рутиной. Теперь же, в 90-х годах, в период возникновения модернистских течений, приводивших музыку к кризису мелодии и формы, делом чести передового художника было вести борьбу за мелодию, за форму, вообще за классическую традицию в музыке.

Таким образом, критический пересмотр старых позиций был вызван у Римского-Корсакова отнюдь не «поправением» стареющего композитора, а как раз тем, что он остался передовым художником в подлинном смысле этого слова.

Основ же эстетики «могучей кучки» — ее реалистической сущности Римский-Корсаков, конечно, никогда не затрагивал и не мог затрагивать. Более того, в одном из писем к С. Н. Кругликову (1895) он резко упрекает Лядова за то, что тот бранит новую русскую школу: «У нас теперь это в моде. Другие делают то же. Все плюют в колодец, из которого пили. Вот вам влияние Лароша. Особенно меня мутит, когда нещадно попадает Бородину и Мусоргскому...»[3].

---

[1] Цит. по кн.: М. Янковский. Римский-Корсаков и революция 1905 года. М., 1950, стр. 24.

[2] А. Н. Римский-Корсаков. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество, вып. III. М., 1936, стр. 82.

[3] Цит. по кн.: Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни. Изд. 4, М., 1932, стр. 15.

Естественно, что вопрос о значении мелодии для музыкального искусства оказался в центре внимания композитора. Ведь именно мелодия — основа музыки — особенно страдала от наступления модернизма. Позицию композитора в этом вопросе лучше всего раскрывает известное письмо к С. Н. Кругликову, тем более интересное для нас, что оно написано по поводу серии романсов 1897—1898 гг.

«Мелкая мелодичность, отрывочность, гармоническое сочинение музыки и требование диссонансов — вещи сами по себе нежелательные, и публика, требующая мелодии и более простой гармонии, права. Она не права там, где она требует пошлости, а, кажется, меня от оной бог избавил, и в этом отношении я под ее вкус не подлаживался, а если старался быть ближе к Глинке, это потому, что Глинка всегда благороден и изящен, помимо всех прочих своих гениальных качеств. Опроститься — дурное и даже корительное слово, а сделаться проще, естественнее, шире — не мешает, и даже необходимо не только мне, а и всем» [1].

Отметим здесь два положения: 1) опора на классическую традицию вокальной музыки в противовес «декадентству»; 2) стремление к широкому мелодическому стилю, как необходимому условию демократичности музыки.

Художественным выражением этих ясно осознанных эстетических взглядов явились романсы 1897—1898 гг.

Обычно романсы эти рассматриваются как новый этап лишь в отношении музыкальной стилистики, как образцы нового вокального стиля композитора. С нашей же точки зрения, они представляют собой и яркое творческое выражение общеэстетических взглядов позднего Римского-Корсакова.

Прежде всего значение жанра романса в творчестве композитора чрезвычайно возрастает и в количественном, и в качественном отношении. За период 1897—1898 гг. Римским-Корсаковым написано около 40 романсов, что уже само по себе указывает на исключительное внимание к этому жанру. Сама тематика романсов становится гораздо значительнее. Так, например, в цикле «Поэту» Римский-Корсаков выражает свое эстетическое credo, плод долгих размышлений о судьбах искусства и о назначении художника. В связи с этим меняется и форма выражения: появляется особый интерес к циклу, к большой вокальной поэме; композитор как бы стремится раздвинуть рамки вокальной миниатюры. Романсы, и в ранний период творчества тяготевшие к оперным образам, в поздних опусах еще более сближаются с ариозо («Анчар», «Пророк») или арией («Сон в летнюю ночь», «Нимфа»).

Показателен и выбор текстов. Внимание композитора сосредоточено на небольшом числе авторов, наиболее ему близких в эстетическом отношении: Пушкин, А. К. Толстой, Майков (по 13 романсов). Остальные поэты (Фет, Лермонтов, Мицкевич, Уланд) представлены одним-двумя стихотворениями.

Увлечение поэзией Пушкина, А. К. Толстого Римский-Корсаков разделяет с другими композиторами своего времени. Интерес же к Майкову весьма характерен именно для Римского-Корсакова. В творчестве этого поэта композитор ценил законченность формы, своеобразные классицистские тенденции, характерные в этот период и для самого Римского-Корсакова.

Таким образом, обращение Римского-Корсакова к названным выше поэтам было связано с его все крепнущим уважением к классической традиции, с желанием опереться на «вечные ценности» русской культуры.

[1] А. Н. Римский-Корсаков. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество, вып. IV. М., 1937, стр. 112—113.

В письме В. И. Бельскому от 3 марта 1897 г. композитор писал: «Много вещей у нас на глазах состарилось и выцвело, а многое, казавшееся устаревшим, повидимому, впоследствии окажется свежим и крепким и даже вечным, если только что-нибудь может быть таковым» [1].

Эта точка зрения нашла выражение и в выборе стихотворений определенных жанров и сюжетов. Римского-Корсакова особенно привлекают классические элегии, на слова которых им написаны едва ли не лучшие романсы: Пушкин — «Редеет облаков», «Медлительно влекутся дни мои», «Ненастный день потух», Майков — «Октава», «О чем в тиши ночей», Лермонтов — «Когда волнуется желтеющая нива», «Мне грустно», А. К. Толстой — «На нивы желтые», «О если б ты могла», «Неспящих солнце».

Привлекают Римского-Корсакова и стихотворения в антологическом роде: «Искусство», «Нимфа» [2].

Характерный для композитора с самых его первых шагов интерес к пейзажной лирике нашел выражение в замечательном цикле «У моря» на слова А. К. Толстого и в других «романсах-картинах» (например, «Я в гроте ждал тебя» на слова Майкова).

Однако было бы неверно представлять себе романсное творчество Римского-Корсакова в эти годы как спокойный, уравновешенный, академический «неоклассицизм». Именно в этот период его привлекают гражданские мотивы: он возвращается к уже созданному, но незавершенному и неопубликованному произведению — ариозо «Анчар» — и создает в дополнение к нему другое ариозо — на слова Пушкина «Пророк».

В самом музыкальном языке романсов наступление нового периода отмечено прежде всего сознательным стремлением к широкому мелодическому стилю. Часто цитируемые и, действительно, замечательные по глубине самоанализа страницы «Летописи» превосходно раскрывают творческие принципы композитора: «Я давно не сочинял романсов. Обратившись к стихотворениям Алексея Толстого, я написал четыре романса и почувствовал, что сочиняю их иначе, чем прежде. Мелодия романсов, следя за изгибами текста, стала выходить у меня чисто вокальною, т. е. становилась таковою в самом зарождении своем, сопровождаемая лишь намеками на гармонию и модуляцию. Сопровождение складывалось и вырабатывалось после сочинения мелодии, между тем как прежде, за малыми исключениями, мелодия создавалась как бы инструментально, т. е. помимо текста, а лишь гармонируя с его общим содержанием, либо вызывалась гармонической основой, которая иногда шла впереди мелодии. Чувствуя, что новый прием сочинения и есть истинная вокальная музыка, и будучи доволен первыми попытками своими в этом направлении, я сочинял один романс за другим на слова А. Толстого, Майкова, Пушкина и других» [3].

Анализ романсов 1897 г. показывает, что новый мелодический стиль Римского-Корсакова сложился не сразу. Он постепенно формировался от 39-го к 42-му опусу и нашел законченное великолепное выражение в шедевре лирики Римского-Корсакова — романсе «Редеет облаков летучая гряда».

---

[1] А. Н. Римский-Корсаков. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество, вып. IV, стр. 109.

[2] Как известно, это же характерно для некоторых неосуществленных оперных замыслов Римского-Корсакова: «Навзикая», «Геро и Леандр», «Смерть Эвридики». Вспомним, что в конце XIX и начале XX века античность привлекала и других русских художников-реалистов: среди музыкантов — Танеева, среди живописцев — Серова.

[3] Н. Римский-Корсаков. Литературные произведения и переписка, стр. 206.

В романсах 39-го опуса («О если б ты могла», «Запад гаснет в дали бледнорозовой», «На нивы желтые», «Усни, печальный друг») новые принципы сказываются лишь в том, что вокальная партия явственно выдвинута на первое место, а роль фортепиано ограничена функцией выразительного сопровождения так, как это было у Глинки и Даргомыжского. Но сама мелодия далеко не всегда настолько выразительна, чтобы оправдать такую «расстановку сил». В ней нет еще настоящей цельности, широты, она распадается на отдельные фразы, не объединенные общим движением. Музыкальная декламация поэтического текста часто монотонна ритмически, что очень портит, например, такой романс, как «Запад гаснет в дали бледнорозовой».

Видимо, слишком «аскетическая» трактовка фортепианной партии не удовлетворила и самого композитора, так как в последующих романсах он делает партию фортепиано гораздо пышнее и богаче («Когда волнуется желтеющая нива», «Ангел» и особенно «Я в гроте ждал тебя»).

Новый мелодический стиль ранее всего сказывается в романсах элегического типа («О чем в тиши ночей», «Неспящих солнце», «Мне грустно» и, наконец, «Редеет облаков»). Исходным пунктом для Римского-Корсакова является классическая русская элегия в том виде, в каком она сложилась у Глинки и Даргомыжского. Это особенно ясно видно в романсе «Мне грустно», который как будто прямо является вариантом одноименного романса Даргомыжского.

Элегия «О чем в тиши ночей» свидетельствует об овладении композитора новым для него стилем. Романс отмечается очень большой органичностью развития мелодии, а отсюда и музыки в целом. Римский-Корсаков находит здесь характерный для него прием развития, сначала как бы излагая основной «тезис» (первая часть, такты 1—14), а затем давая тот же тезис в более широком развитии (последующая часть романса).

Характерно в этом романсе и отношение композитора к поэтическому тексту, внимание к которому он сам отмечал в приведенной выше цитате. Подход Римского-Корсакова больше напоминает Даргомыжского, чем Глинку; «следовать за изгибами текста» для него означает прежде всего следовать за его синтаксисом. Поэтому он сливает один стих с другим:

Чей глас в ночном молчаньи
Мне слышится,

или, наоборот, делит один стих резкой цезурой в несколько тактов:

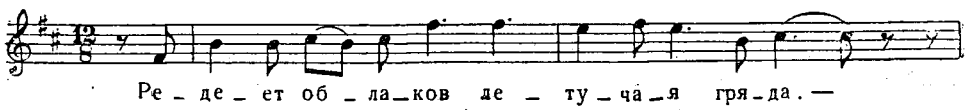
То будет тайной всем,
И даже ты, мой стих...

Романс «Редеет облаков» можно назвать не только одним из лучших романсов Римского-Корсакова, но и одной из прекраснейших жемчужин всей русской вокальной лирики. Глубокая искренность чувства, естественность и вместе с тем благородная сдержанность его выражения ставят эту элегию в один ряд с лучшими русскими элегиями Глинки, Даргомыжского, Бородина.

По своему настроению романс этот близок раннему романсу Римского-Корсакова «На холмах Грузии»: он так же проникнут светлой печалью. Но пейзажная изобразительность, столь заметная в романсе «На холмах Грузии», здесь целиком подчинена выражению чувства, хотя некоторые элементы «пейзажности» есть уже в самом выборе музыкального жанра: романс этот сочетает черты элегии и баркаролы. Ритмические «всплески» фортепианной партии, конечно, не только

сопровождение,— они относятся к серии многообразных корсаковских «ритмов моря».

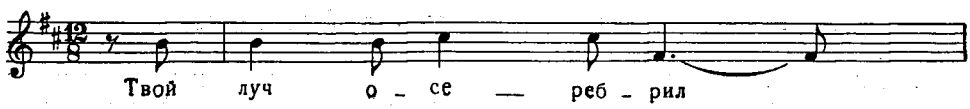
В мелодии романса также нетрудно проследить черты, типические для одушевленных образов природы в музыке Римского-Корсакова. Она сродни ауканью Снегурочки, зовам Волховы и Царевны-Лебеди. Пожалуй, ближе всего она теме Весны из «Снегурочки»:



Именно о таких темах писал Б. В. Асафьев: «В основе звукообразов природы Римского-Корсакова часто звучит простейший и, повидимому, действительно архаический одухотворенный им звукоряд, как последование двух соседних «чистых» кварт, отделенных друг от друга тоном; или — он же — как две сцепленные квинты. Он вызывает впечатление первозданности природы и — одновременно — ассоциации с целым рядом созданных народным первобытным мышлением образов всяческой «нежити» [1].

Следовательно, уже в первых тактах романса проявляется обобщенная и, вместе с тем, очень яркая образность музыкального мышления.

Мелодия романса — ярчайший образец «нового стиля» Римского-Корсакова. Орнаментальность, свойственная его мелодиям, здесь не исчезла. Так, например, фраза «твой луч осеребрил» является как бы отражением первой фразы.



Но в этот орнаментальный узор вплетены — и как органично! — декламационные фразы, одушевляющие, «очеловечивающие» этот узор (на словах: «звезда печальная...»).

Самое же замечательное в этом романсе — удивительно естественное, пластическое развертывание мелодии и всей музыкальной ткани.

Если самую исходную интонацию Б. В. Асафьев справедливо связывает с древними народными звукообразами, то еще более связан с народным искусством способ «распевания» мелодии. Об орнаментальности мелодий Римского-Корсакова и о связях этой стороны его искусства с народным творчеством уже говорилось выше. Эта особенность творчества композитора отмечена им самим и с тех пор была неоднократно проанализирована. Гораздо меньше внимания привлекало отражение в творчестве Римского-Корсакова принципов развития русской протяжной песни, которое не столь очевидно, но несомненно существует. Оно существует не только в мелодиях, подобных песне Любаши, первой арии Марфы, и в других мелодиях в духе народной песни, но и в романсах, не связанных явно с народной песенностью. Романс «Редеет облаков» — самое яркое тому подтверждение.

Очень стройная композиция, сочетающая в себе черты строфичности и репризности, вместе с тем представляется абсолютно единой, «сквозной», ее части ясно различимы, но разделить их нельзя. В мелодии романса совсем нет «правильной» периодичности. В ней, как в русской

[1] Б. В. Асафьев. Избр. труды, т. III, стр. 175.

протяжной песне, отдельные тематические звенья меняют свою роль: то, что в первоначальном изложении было завершением мысли, при повторении становится исходным пунктом для новой мысли, и наоборот.

Именно принцип варьирования тематических звеньев и связывает в одно целое все отдельные части композиции.

Первая строфа [1] представляет собой период из двух различных предложений (типа АВ), причем мелодия второго предложения основана на обращенных интонациях первого. Вторая строфа («Люблю твой слабый свет...») начинается так же, как и первая, но продолжается по-иному, и это новое продолжение в дальнейшем оказывается очень важным тематически элементом.

Третья строфа («Где стройны тополи...») — середина всей композиции, мелодически варьирующая уже знакомые интонации, вся в движении, в устремлении к очень яркой, патетической четвертой строфе, поэтический текст которой раскрывает во всей полноте воскресшие образы былого:

Там некогда в горах, сердечной думы полный,
Над морем я влачил задумчивую лень,
Когда на хижины сходила ночи тень
И дева юная во мгле тебя искала
И именем своим подругам называла.

Наступление нового этапа — кульминации и завершения всей композиции — ощущается здесь очень ярко, чему способствует и фортепианная интерлюдия, отделяющая этот раздел от предыдущего. Вместе с тем, начало этого нового этапа основано на «продолжающей» теме второй строфы, уже появлявшейся на словах: «Я помню твой восход», но здесь звучащей совсем по-новому, как подчеркнутая значительная мысль. Исходная интонация романса в этом разделе не появляется вовсе, ее заменяет «продолжающая» тема из первой строфы, и все же замыкание формы, обрамление ощущаются очень ясно.

Таким образом, и строфичность, и репризность здесь претворены чрезвычайно своеобразно. Вариантность развития, перестановка и изменение функции тематических звеньев, отсутствие точных повторений — все это создает необычайно тесное «сцепление» отдельных разделов композиции, свободно и естественно вырастающей из основного тематического зерна, подобно тому как вырастают из простейшей интонации широкие и привольные мелодии русских народных протяжных песен.

От русской песни, в конечном счете, идет и расцвечивание мелодии подголоском, так освежающее и динамизирующее репризу. Прием этот вообще нередко встречается в поздних романсах Римского-Корсакова.

Такую мелодию мог создать лишь композитор, настолько проникнувшийся духом русской песни, что свойственные ей принципы стали его собственными принципами, проявляясь даже в произведениях, ни в какой мере не являющихся стилизацией народной песни.

Линия элегической лирики, столь блестяще представленная романсом «Редеет облаков», находит продолжение и в последующих романсах корсаковского «года песен» и прежде всего в пяти пушкинских романсах ор. 51. Четыре из них представляют собой элегии и один — дифирамб («Красавице»).

---

[1] Применяя термин «строфа», мы имеем в виду в большей мере поэтические, чем музыкальные строфы, хотя и в музыке, в особенности в начале романса, есть элементы строфической повторности (что сказалось и в тональном плане — в преобладании основной тональности и отсутствии контрастных сопоставлений).

Элегии данного опуса различны по типу и по художественному значению. Если в романсе «Медлительно влекутся дни мои» мы встречаемся с хорошо нам знакомым типом классической элегии, с ее напевной декламационностью, то в романсе «Не пой, красавица, при мне» (не вполне заслуженно вытесненном одноименными романсами Рахманинова и Балакирева) в элегию проникают черты восточной мелодики. Наиболее интересны и своеобразны романсы «Цветок засохший» и «Ненастный день потух».

Образы природы в романсе «Ненастный день потух» принадлежат к таким, которые до того весьма редко привлекали Римского-Корсакова. Певец сияющих звездных, морозных ночей воспевает здесь ненастную ночь, мглу, стелющуюся «одеждою свинцовой». «Вязкая» фактура фортепианной партии, щемящая интонация уменьшенной терции, обыгрываемой и в голосе, и в сопровождении — все это замечательно передает состояние мрачного раздумья, навеянного сумраком ненастной ночи. Этот романс — одно из самых драматических произведений Римского-Корсакова; в особенности выразителен его конец. Стихотворение Пушкина обрывается на недоговоренной фразе: «но если...». Трагический эпилог фортепиано «договаривает» то, что скрыто в многоточии текста: как будто на свободу вырвались все темные предчувствия, скрытые в душе человека.

В романсах 1897—1898 гг. находит свое дальнейшее развитие не только элегия, но и другие жанры, ставшие классическими в русской вокальной лирике. Мы встречаемся здесь и с восточными романсами («Посмотри в свой вертоград», «Дева и солнце», «Не пой, красавица, при мне»), хотя по сравнению с ранним периодом интерес к этому жанру у Римского-Корсакова явно падает.

Очень интересную трактовку получает в позднем творчестве Римского-Корсакова жанр танцевального романса. Танцевальный ритм появляется не только тогда, когда для этого есть конкретный прямой повод в содержании текста, но и повод весьма отдаленный. Тонким средством психологической характеристики служит ритм менуэта в романсе «Цветок засохший» (слова Пушкина), придающий аромат старины этому романсу-воспоминанию. Тот же прием и почти в таком же значении появляется в романсе «Пробуждение» (слова Пушкина), представляющем собой стилизацию лирики начала XIX века. Пушкинское стихотворение «Гречанке», получившее в лирике Даргомыжского форму восточного романса, Римским-Корсаковым трактуется как лирический медленный вальс, т. е. как жанр, узаконенный в русской вокальной лирике для всевозможных «альбомных признаний».

Наиболее значительные для композитора темы и образы нашли отражение в трех вокальных циклах: «Весной», «Поэту» и «У моря».

Тема весеннего преображения природы, слитая с темой расцветающей юной любви, была уже раскрыта композитором в «Снегурочке» — одном из лучших его оперных произведений. И эта тема вновь послужила для него источником вдохновения в цикле «Весной».

Первый романс цикла — «Звонче жаворонка пенье» (слова А. К. Толстого) выделяется среди лирики Римского-Корсакова, обычно довольно сдержанной, своей бьющей через край жизнерадостностью. Музыка, как нельзя лучше, передает слова текста:

Разорвав тоски оковы,
Цепи пошлые разбив,
Набегает жизни новой
Торжествующий прилив.

А. К. ТОЛСТОЙ

Этот прилив новой жизни, новых сил чувствуется уже с первого такта фортепианного вступления — в его взволнованном, трепещущем ритме.

Раскрепощение чувства, а в самой музыке как отражение этого раскрепощение мелодии — вот что прежде всего хочется отметить в этом романсе. Композитор здесь не боится очень простой мелодии, простых методов развития. В этом романсе нет никаких тонкостей, ничего «только для знатоков», и, может быть, именно поэтому он получился таким ярким.

Следующие два романса «Не ветер, вея с высоты» (слова А. К. Толстого) и «Свеж и душист твой роскошный венок» (слова Фета) написаны в более обычном для корсаковской лирики тоне.

В романсе «Не ветер, вея с высоты» мы вновь встречаемся с примером созерцательной «пейзажной» лирики. В тексте образы природы даны лишь как уподобление, в музыке они развернуты в лирическую картину спокойно дремлющей лунной ночью природы, лишь на мгновенье разбуженной налетевшим вихрем. Именно таково значение выразительнейшего колыхания фортепианной партии, на фоне которой звучит пленительная в своей простоте и ясности мелодия.

Романс «Свеж и душист твой роскошный венок» менее известен, чем два предыдущих. Но он не менее красив и особенно интересен тонкой связью музыки и слова. Музыка Римского-Корсакова в точности отражает форму стиха, построенную на обрамляющих каждую строфу повторениях слов:

Свеж и душист твой роскошный венок.

В соответствии с текстом все три музыкальные строфы начинаются одинаково, но развиваются по-разному.

Завершает цикл романс «То было раннею весной». Но это уже не столько сама весна, сколько воспоминания о весне. Стихи А. К. Толстого трактованы здесь совсем иначе, чем в одноименном, очень известном романсе Чайковского. Романс Чайковского развивается как бы «в настоящем времени», музыка в нем поет о любви со всем пылом юности. В романсе же Римского-Корсакова звучит спокойный рассказ о прошедшей любви и прошедшей весне, о дорогих, но уже не волнующих воспоминаниях.

Великолепный цикл «У моря» на слова А. К. Толстого также посвящен любимейшей теме Римского-Корсакова — природе и слиянию человека с ней. За исключением одного малоудачного романса («Не верь, мой друг»), каждый из романсов цикла является прекрасным образцом «морской звукописи» композитора.

Море изображено живым, изменчивым, то бурным и взволнованным, то тихим и спокойным. И в душе человека оно рождает то прилив жизненных сил и волю к борьбе, то безмятежное спокойствие.

Положенная в основу цикла живописная задача определила особый его характер. В отличие от других романсов 1897 г., в которых сознательно подчеркивается мелодия вокальной партии, в цикле «У моря» особое внимание уделено партии фортепиано. Здесь композитор проявил исключительную изобретательность и мастерство. Именно в партии фортепиано дан образ моря, и потому она везде равноправна с голосом, а в иных случаях даже выдвигается на первый план. Это особенно ясно видно в первых двух романсах цикла, резко контрастных по характеру: «Дробится и плещет...» и «Не пенится море». Контраст шумящего и спокойного моря выражен прежде всего в контрасте фактуры фортепианной партии. В первом романсе она замечательно передает образ взлетающей и рассыпающейся брызгами волны:

Maestoso alla breve

a piena voce

Дро –

f

– бит – ся и пле – щет и брыз – жет вол – на

Во втором романсе мы встречаем очень типичный для Корсакова спокойно колышащийся фон, подобный фону романса «Не ветер, вея с высоты»:

Andante alla breve

dolce e tranquillo

Не пе – нит – ся

pp

sempre legato

мо – ре, не пле – щет вол – на, —

Мелодика же этих двух романсов не столь контрастна, она рождена размеренной декламацией стихов. Оба стихотворения написаны в одном и том же метре (четырехстопный амфибрахий), очень сходно трактованном в обоих случаях. Следовательно, яркий контраст этих двух романсов создан именно образностью фортепианной партии.

В романсе «Колышется море» дан еще один образ бурного моря, но уже не ликующего, как в романсе «Дробится и плещет», а сумрачного и тревожного. В несколько иной манере написан романс «Вздымаются волны...», в котором и вокальная партия подчинена задачам звукописи, она передает взлеты и падение волн.

Располагая в своем цикле по контрасту картины волнения и покоя, Римский-Корсаков все же явно отдает предпочтение последним. Цикл заканчивается образом успокоенного моря и успокоенной души. Композитор остается здесь верен своим творческим склонностям: гармония природы влекла его больше, чем картины бурь и потрясений. А в тот период, когда создавался цикл «У моря», композитор более, чем когда-либо, искал прекрасной ясности, противопоставляя это нервной взвинченности модного модернистского искусства.

Со всей полнотой раскрывается стремление и в чрезвычайно интересном по замыслу цикле «Поэту» [1].

Этот цикл занимает очень важное место в творчестве Римского-Корсакова. Так же как и примыкающая к нему по времени опера «Моцарт и Сальери», цикл рожден размышлениями о сущности и назначении искусства, столь характерными для данного периода творчества композитора.

Стихотворения Пушкина и Майкова, выбранные композитором для цикла «Поэту», посвящены искусству, творчеству, природе как источнику вдохновения художника.

Особенно знаменательны слова «Октавы» Майкова:

Прислушайся душой к шептанью тростников,
Дубравы говору: их звук необычайный
Прочувствуй и пойми...

«Октава», в словах которой наиболее ясно выражены дорогие для Римского-Корсакова основы творчества, оказалась и по музыке наиболее совершенным произведением, отличающимся действительно античной стройностью и благородством линий.

Этот романс может служить яркой иллюстрацией трактовки Римским-Корсаковым поэтической формы. Свойственная композитору манера строить музыкальную форму, исходя из логической, а не из ритмической композиции стиха, здесь проявляется очень ясно: центральное enjambement после слов «Прочувствуй и пойми» подчеркнуто глубокой цезурой и «эхом» фортепианной партии, повторяющим эту фразу. В дальнейшем музыкальное членение уже не совпадает с ритмическим, композитор объединяет второе полустишие с первым следующего стиха:

...в созвучии стихов / Невольно с уст твоих...,

нарушая этим структуру стихотворения.

Но все же, главное — цельность, внутренняя спаянность поэтической формы октавы — передано в музыке очень убедительно: при наличии тематической симметрии, форма романса приближается к одночастной, «сквозной», благодаря несовпадению тематических и тональных граней.

[1] Он состоит из пяти произведений: «Эхо» (слова Пушкина), «Искусство», «Октава», «Сомнение» (слова Майкова), «Поэт» (слова Пушкина).

Другие произведения, входящие в цикл, гораздо бледнее «Октавы». В романсах на слова Майкова — «Искусство» и «Сомнение» — нет такой цельности формы, музыка в них пытается слишком детально следовать за текстом. В романсе «Поэт» на слова Пушкина слишком много риторики, немотивированных кульминаций.

В целом же этот посвященный искусству цикл очень показателен. Общий характер его — уравновешенный и спокойный — как нельзя лучше передает сущность того классического идеала искусства, к которому в эти годы стремился Римский-Корсаков.

О том же говорят и другие романсы, не связанные столь непосредственно с темой искусства. Классический идеал «торжественной красы» утверждается, например, в дифирамбе «Красавице» (из ор. 51).

Однако эти произведения раскрывают лишь одну сторону эстетических взглядов композитора. На основании только этих романсов было бы легко представить Римского-Корсакова жрецом «чистого искусства», ограничившим себя темой природы и элегическими размышлениями. Но поздние романсы раскрывают и другую сторону творчества композитора. Они говорят о том, что «шестидесятник» не умер в Римском-Корсакове. Свидетельство тому два больших ариозо — «Анчар» и «Пророк», полные высокого гражданского пафоса.

«Анчар», как говорилось выше, был написан еще в 1882 г., но сочинение это, по словам композитора, «пролежало в полной неизвестности» до 1897 г., когда оно было переработано и опубликовано и в дополнение к нему было написано еще одно ариозо — «Пророк».

«Анчар» не является романсом в настоящем смысле слова: это большое ариозо для баса с оркестром, т. е. далеко не обычное по жанру произведение. Примечательно оно и по выбору текста и уже по одному этому заслуживает особого внимания. По идейной направленности его можно поставить в один ряд с «Золотым петушком», «Кащеем» и другими произведениями обличительного характера, показывающими, что композитор зорко видел сущность и корни общественного зла.

«Анчар» — одно из таких произведений. Тема его вполне ясна: обличение самодержавной власти. Но Римский-Корсаков берет эту тему в обобщенной форме, не связанной с конкретной, современной исторической действительностью. Прямолинейная публицистичность не была ему свойственна.

Поэтому пушкинское стихотворение, очень ясное и целенаправленное, но облеченное в форму красивого «восточного сказания», было вполне созвучно эстетическим взглядам Римского-Корсакова. В немногих, полновесных словах раскрыта в нем тема самовластья, несущего гибель людям. Обратим внимание хотя бы на некоторые поэтические образы, предельно насыщенные глубоким идейным содержанием.

О двух людях говорится в этом стихотворении. Один из них — самодержавный властелин, другой — раб. Дважды сближает эти образы Пушкин и каждый раз по-разному. Сравним строки:

Но человека человек
Послал к анчару властным взглядом...

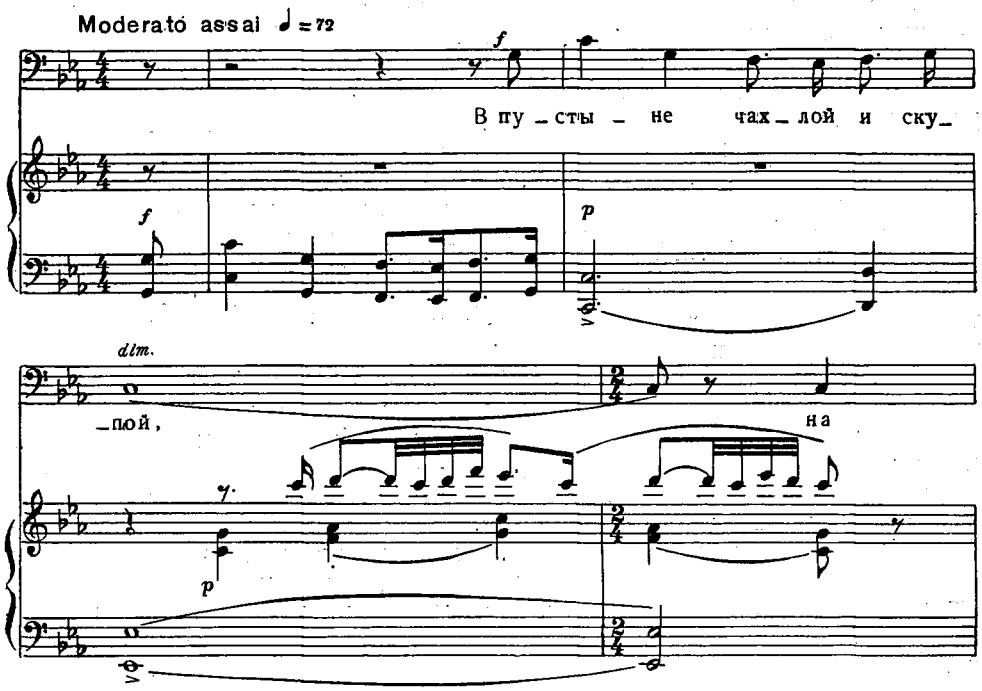
и следующие:

И умер бедный раб у ног
Непобедимого владыки.

В немногих словах здесь сказано все: и то, что люди эти равны от рождения, и то, что один из них присвоил себе власть над жизнью другого.

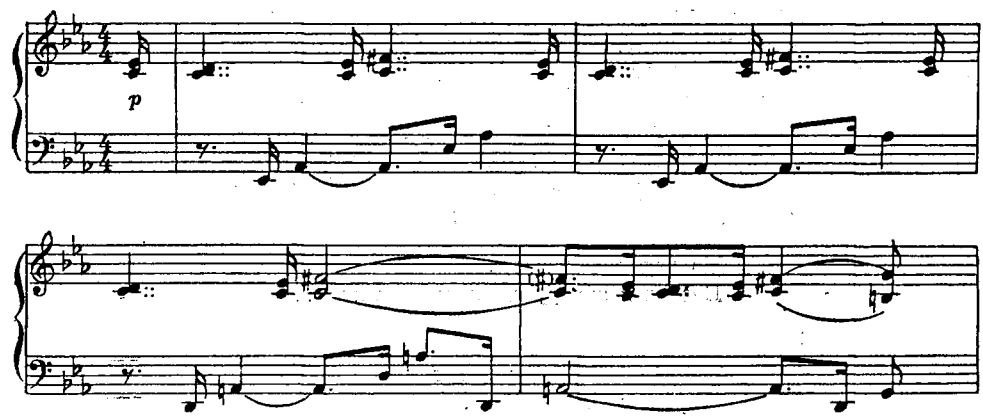
Музыка Римского-Корсакова еще более усиливает насыщенность образов текста и их гражданскую направленность. Ариозо «Анчар» написано в балладном тоне и в довольно свободной форме. Однако музыкальные его образы весьма лаконичны и концентрированы, а форма приобретает стройность благодаря обрамляющему повторению основной темы.

Эта тема является как бы музыкальным образом самого «древа смерти», мрачного и величественного:



Предельно лаконичный штрих — орнамент восточного характера в верхнем регистре сразу определяет колорит повествования.

Вторая по значению тема может быть названа «темой пустыни» — ее движение ассоциируется с мерным и медленным шагом каравана:



Образы эти оказываются достаточно многосторонними и «емкими», чтобы выразить все этапы повествования, не детализируя их чрезмерно. Отражение отдельных, частных поэтических образов («и если туча оро-

сит...» или «и тот послушно в путь потек...») носит здесь подчиненный характер.

Именно благодаря обобщенности основного музыкального образа «древа смерти» становится возможным сблизить его с другим поэтическим образом — самодержавной власти, подчеркнув и усилив этим основную мысль стихотворения. Именно в таком, двойном значении появляется тема «древа смерти» на словах:

А царь тем ядом напитал
Свои послушливые стрелы
И с ними гибель разослал
К соседям в чуждые пределы.

Самовластье несет людям гибель — таков смысл «восточного сказания», прозвучавший и в гениальных стихах, и в замечательной музыке.

Другое ариозо из того же ор. 49 — «Пророк» (также на слова Пушкина) — посвящено В. В. Стасову. Посвящение это отнюдь не случайно и весьма многозначительно. В эти годы оба старинных друга особенно много спорили, причем Римский-Корсаков частенько иронизировал над Стасовым. Но они оставались друзьями и соратниками в главном, в утверждении реалистической традиции русского искусства. Об этом очень верно сказано в книге Б. В. Асафьева о Римском-Корсакове: «Римский-Корсаков не мог не ощущать красоты стасовского душевного мира и весомости его мнений, всегда отражающих пылкость его натуры и его увлечений, но выросших на реалистической, всегда прочно осязаемой почве, чуждых абстракциям и модернистской хилости. Его ирония над Стасовым была всегда сплетена с сознанием глубокой ценности стасовской натуры, цельной — при всех противоречиях, пламенной в своей неистощимой юной преданности делу русского искусства» [1].

Посвящение «Пророка» с его знаменательной концовкой: «Глаголом жги сердца людей!» Стасову, глашатаю передовых идей «могучей кучки», было для Римского-Корсакова своего рода «клятвой верности» этим идеям.

Стасов особенно любил это стихотворение Пушкина, как о том вспоминает Б. В. Асафьев в цитированной выше книге: «Когда Стасов мерно и величаво читал пушкинского «Пророка», вокруг ничего не оставалось от нервной, экзальтированной атмосферы начала нового века. Слышался голос дорогого всем времени декабристов» [2].

В пушкинском «Пророке», в зашифрованной библейскими, нарочито удаленными от современности образами форме, поставлена тема о назначении поэта. Сближение образов поэта и пророка весьма характерно для русской поэзии того времени и в особенности для ее декабристской ветви.

Со слов некоторых друзей Пушкина известно, что первоначально «Пророк» имел иное окончание, прямо связанное с судьбой декабристов. Один из вариантов окончания был опубликован в 1880 г. в «Русской старине» и, весьма вероятно, был известен Римскому-Корсакову. В настоящее время первоначальное окончание «Пророка» (публиковавшееся, разумеется, в зашифрованном или неполном виде) читается пушкинистами так:

Восстань, восстань пророк России,
В позорны ризы облекись,
Иди и с вервием вкруг выи
К убийце гнусному явись [3].

---

[1] Б. В. Асафьев. Избр. труды, т. III, стр. 216.

[2] Там же.

[3] О цитируемом варианте окончания стихотворения «Пророк» подробно рассказано в книге Д. Благого «Творческий путь Пушкина» (М.— Л., 1950, стр. 535—542).

Музыка ариозо, написанного на гениальные стихи Пушкина, следует за всеми этапами сюжета стихотворения. Особое значение имеет кульминация ариозо — заключительный гимн-марш, торжественно провозглашающий основную мысль произведения — завет, обращенный к поэту-пророку:

Восстань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнись волею моей
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей.

По характеру музыки, сочетающей высокий гражданский пафос с некоторыми нарочитыми архаизмами, произведение это близко «Царю Саулу» Мусоргского.

Ариозо «Пророк» уступает по цельности и яркости музыки «Анчару», но самый факт появления такого произведения, утверждающего высокий идеал поэта-пророка, глашатая правды, весьма знаменателен, особенно если принять во внимание характерную для того времени, как и для всех кризисных эпох, проповедь «искусства для искусства», с которой все чаще и чаще выступали представители модернистских течений.

Миф о том, что Римский-Корсаков в поздние годы поддался влиянию модернизма, разрушен до конца советскими исследователями [1]. При всей противоречивости отдельных высказываний композитора (а во многих случаях эта противоречивость является лишь кажущейся), при несомненно большей сложности эстетических позиций основа его творчества остается той же, что и в 60-х годах,— реалистической, крепко связанной с передовыми идейными течениями своего времени. Об этом убедительно свидетельствуют не только его оперы или другие сочинения, но и его романсы.

---

[1] См., например, книгу М. Янковского «Римский-Корсаков и революция 1905 года».

Глава VIII

ВОКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО А. РУБИНШТЕЙНА

Песенно-романсное творчество композиторов балакиревского кружка и романсы Чайковского являются вершинами вокального творчества второй половины века. В исследовании, посвященном русской вокальной классике, эти художественные явления по праву должны занять основное место. Но в истории русского романса имело значение и творчество менее крупных композиторов, в частности А. Рубинштейна, чьи «Персидские песни» и некоторые другие произведения мы вправе отнести к русской вокальной классике.

Вокальное творчество А. Рубинштейна весьма обширно (около 200 романсов), но вместе с тем пестро и неровно. Задача, поставленная Кюи в одной из музыкальных заметок о романсах Рубинштейна,— «отделить пшеницу от плевел» в его творчестве до сих пор остается невыполненной. К романсам Рубинштейна, за исключением «Персидских песен», установилось несколько пренебрежительное отношение, давно требующее пересмотра. Б. В. Асафьев справедливо отмечает, что «заслуги Рубинштейна в этой области значительно преуменьшены и его песни и романсы заслуживают детального исследования, в особенности за период 50—70-х годов, когда была в русской музыке напряженная борьба: с одной стороны, усваивались с Запада интонации до-вагнеровского романтизма, а с другой— происходило интенсивное образование и накопление национальных интонационных оборотов» [1].

Мы остановимся лишь на наиболее ценных в художественном отношении произведениях композитора и на некоторых его наиболее интересных творческих опытах. Но и такой, не претендующий на исчерпывающую полноту обзор может внести новые черты в традиционное представление о композиторе.

Преимущественное тяготение Рубинштейна к западной, особенно немецкой поэзии и немецкой песенной культуре, способствовало установлению традиции рассматривать романсы Рубинштейна несколько «особняком», вне связи с общей линией развития русского романса. Однако наиболее ценные произведения Рубинштейна связаны с традициями русского искусства гораздо больше, чем с искусством Запада.

Интересно, что сам Рубинштейн в известной статье о русской музыке, написанной в 1855 г. для венского журнала «Blätter für Musik, Theater und Kunst», в которой он проявил себя противником национальной оперы, утверждал, что «песня (романс) — единственный род музыки, имеющий отечество».

[1] Б. В. Асафьев. Русская музыка, стр. 78.

«Если не существует, как уже замечено прежде,— пишет Рубинштейн,— национальных страстей, а потому и национальной оперы, то имеется зато национальный способ выражения настроения, а потому и песня может иметь национальный характер. Русские композиторы, следуя этому воззрению, с большим счастьем воспользовались им в своих произведениях» [1].

Эта, наделавшая в свое время много шума статья, отражающая весьма сбивчивые, непоследовательные и большею частью ошибочные воззрения двадцатишестилетнего композитора, конечно, не может считаться программой всей его деятельности. Однако цитированное выше высказывание о песне в устах «западника» Рубинштейна звучит многозначительно.

Если мы обратимся к ранним произведениям Рубинштейна, то увидим, что многие из них подтверждают его слова о национальном характере песенного жанра. К самым ранним сочинениям Рубинштейна относится тетрадь «Басни Крылова» (вышедшая в свет в 1851 г.) [2], интересная уже самим выбором текста.

Здесь Рубинштейн, задолго до создания знаменитых сатирических произведений Даргомыжского, обращается к почти не затронутой в русской камерной музыке области. Выбранные им басни образуют цикл, в котором четыре произведения из шести («Кукушка и орел», «Осел и соловей», «Квартет» и «Парнас») посвящены теме искусства. В образах героев крыловских басен: Кукушки, пожалованной званием Соловья, Осла в роли критика и судьи соловьиного пения, четвероногих дилетантов, «затеявших сыграть квартет», и, наконец, ослов, вытеснивших с Парнаса муз,— перед слушателями проходит галерея самодовольных невежд, претендующих на роли мастеров и критиков музыкального искусства.

Таких «знатоков» в то время было немало, и молодому композитору приходилось с ними встречаться всюду, от канцелярии петербургского обер-полицмейстера до салонов сиятельных меценатов и великокняжеского дворца Елены Павловны. «Автобиографические воспоминания» Рубинштейна, «Дневник» А. Ф. Тютчевой и другие биографические документы пестрят рассказами о всевозможных трагикомических столкновениях молодого художника с окружающими его титулованными ничтожествами. Нам представляется поэтому, что мысли об искусстве и художниках не случайно оказались центральной темой сатирического цикла Рубинштейна на слова басен Крылова. Уже одно это обстоятельство заставляет внимательнее прислушаться к этой музыке.

В отношении музыкальной трактовки текста цикл этот также стоит особняком среди вокальных произведений Рубинштейна. Здесь гораздо более значительна роль текста, определяющего и форму произведения, и характер вокальной партии. Ритмическая свобода стиха басен Крылова нашла отражение в столь же свободной манере его музыкального произнесения, переходящей от напевности к декламации и снова к напевности. Иногда Рубинштейн прямо использует оперный «сухой речитатив» (басня «Квартет»). Речитативом же изложен диалог стрекозы и муравья в одноименной басне.

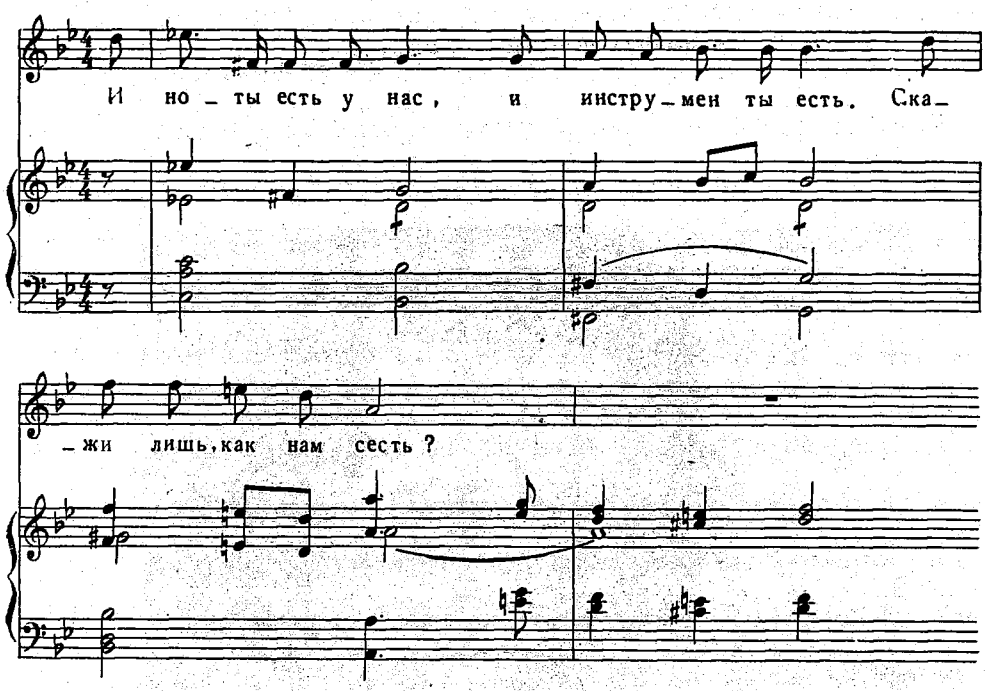
Вообще в этом цикле Рубинштейн нередко применяет традиционные приемы оперной декламации, приобретающие юмористический характер в сочетании с крыловским текстом, как, например, в басне «Квартет»:

---

[1] Цит. по кн.: Иг. Глебов. Антон Григорьевич Рубинштейн. Л., 1929, стр. 59.

[2] См. Лисовский. Летопись событий в жизни и деятельности А. Г. Рубинштейна (1829—1889). «Русская старина», 1889, ноябрь, стр. 609.

А. Г. РУБИНШТЕЙН



Музыка, как уже было сказано выше, стремится точно следовать за текстом, что находит выражение и в общей композиции (почти во всех баснях «сквозной» и лишь слегка скрепленной обрамляющим вступлением и заключением) и в иллюстративных деталях фортепианной партии. Здесь мы слышим и крик кукушки («Кукушка и орел»), и соловьиные трели («Осел и соловей»), и разноголосицу квартета четвероногих музыкантов («Квартет»), и даже ослиный крик.

Таким образом, юношеский цикл Рубинштейна (композитору было тогда всего 22 года) многими своими сторонами оказывается неожиданно близким реалистическим исканиям Даргомыжского. В творчестве Рубинштейна он остался только эпизодом, в дальнейшем композитор по этому пути не пошел, но все же в списке его сочинений следует поставить nota bene рядом с названием этого цикла.

Другой цикл, тоже относящийся к раннему периоду,— «Персидские песни»— связан с одной из самых основных для русской музыки традиций. Недаром Стасов, перечисляя важнейшие черты русской музыкальной школы, ставил восточный элемент следующим по значению за национальным русским. Следует заметить, что никто из русских композиторов не разрабатывал так последовательно восточный элемент в романсах, как Рубинштейн, создавший две тетради «Персидских песен».

Тексты песен являются переводом на немецкий язык песен азербайджанского поэта Мирзы Шафи (1805—1852).

Песни эти первоначально были включены в книгу «Tausend und ein Tag in Orient» — дневник путешествия Боденштедта по Востоку — в качестве переводов песен Мирзы Шафи, учившего Боденштедта персидскому и «татарскому» (азербайджанскому) языкам. Уже через год они вышли отдельным изданием со стихотворным прологом Боденштедта (Lieder von Mirza-Schaffy. Berlin, 1851) и затем переиздавались чуть ли не ежегодно и принесли переводчику мировую славу. Успех песен натолкнул Боденштедта на мысль присвоить себе их авторство и в поздних изданиях

«Lieder», а также в книге «Из наследия Мирзы-Шафи» он утверждал, что он воспользовался лишь отдельными образами песен своего учителя [1].

В настоящее время обнаружены азербайджанские оригиналы нескольких «Lieder» Боденштедта, из которых явствует, кто был настоящим автором. Ясно и то, что в своих переводах Боденштедт довольно далеко отходил от оригинала. Так, например, стихотворение «Nicht mit Engeln im blauen Himmelzelt» разрослось у Боденштедта до двенадцати строк и в значительной мере утеряло прелесть лаконичного оригинала:

Думал — роза она. Но смеяться не могут цветы никогда.
Думал — солнце. Не светит ночами оно с высоты никогда.
Я сказал бы, что ангел она, но ведь ангел не знает любви.
Мне ни с чем не сравнить совершенство ее красоты никогда.

Перевод Вл. Гурвича

Однако и авторизованные переводы Боденштедта сохранили аромат подлинной азербайджанской поэзии, о чем свидетельствует их беспримерный успех у читателя.

Для Рубинштейна «Lieder» Мирзы-Шафи — Боденштедта были, видимо, не только литературным фактом. С переводчиком песен он был знаком лично [2] и, следовательно, мог слышать в живой передаче те рассказы о Мирзе-Шафи, «Мудреце из Гянджи», которым посвящены целые главы в книге Боденштедта, составляющие едва ли не главный ее интерес.

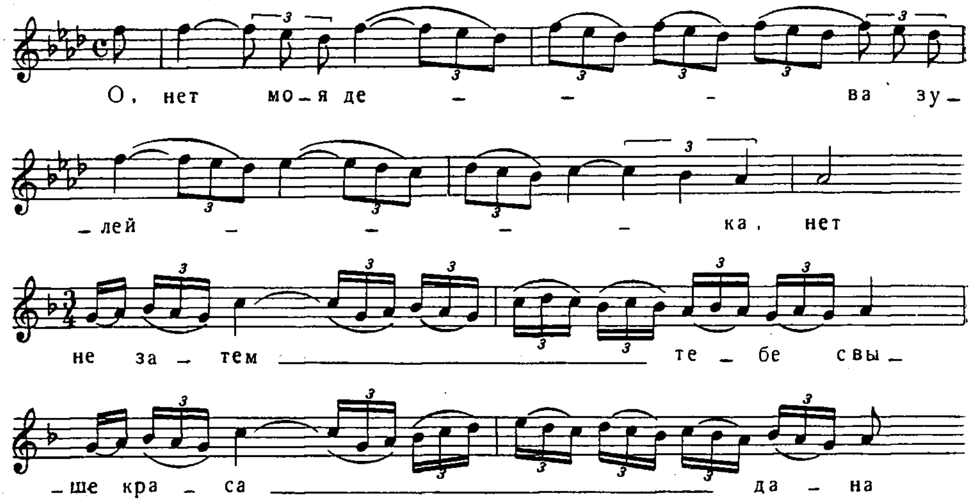
Аромат поэзии Востока очень хорошо передан и в музыке. У Рубинштейна, как у других русских композиторов, представление о Востоке было всегда несравненно более конкретным и реалистическим, чем у композиторов любой другой страны, даже тогда, когда они не стремились передать колорит какой-либо одной определенной национальной культуры. С Кавказа в русскую музыку вливалось обильным потоком богатейшее многообразие восточных интонаций, ритмов и тембров. И, конечно, «Персидские песни» Рубинштейна, как и восточные эпизоды в его операх, возникли из того же источника. Несомненно, сказалось в них и влияние восточного элемента в глинкинском «Руслане», особенно ощутимое в некоторых особенностях фактуры.

Основой восточного колорита «Персидских песен» является их мелодика. Не столь изощренная и орнаментальная, как, например, в «Грузинской песне» Балакирева, она передает рисунок мелодии восточной песни лишь в общих контурах, без детализации. Однако общий контур этот схвачен очень верно. Во многих песнях напев развивается, постепенно повышаясь, переходя в более напряженный регистр, усложняясь ритмически и мелодически, чтобы в конце свободно разлиться в каденции-вокализе. Так построены песни «Зулейка», «Как солнце небесам», «Мне розан жалобно сказал», «Нас по одной дороге», «Нераспустившийся цветочек», «Велел создатель». Такой контур песни возник, вероятно, не без влияния подлинных лирических песен народов Востока, с характерным для них вокализированием без текста или колорированием мелодии с текстом, при этом большею частью в конце строфы или всей песни. Особенно пышны такие вокализы в песнях «Зулейка» и «Нас по одной дороге»:

---

[1] См. А. Сеид-Заде. Мирза-Шафи или Боденштедт. Баку, 1940.

[2] См. письмо к Листу от 24 марта 1855 г. Цит. в кн.: Иг. Глебов. Антон Григорьевич Рубинштейн, стр. 55.

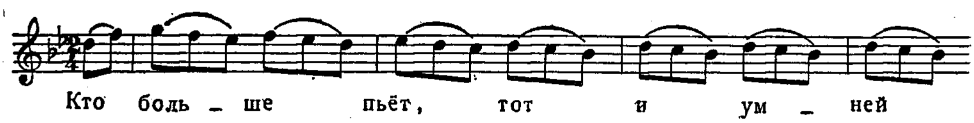


Но и в более мелких деталях ощутима связь мелодий «Персидских песен» с народными истоками. В них часто используется прием многократного секвенционного повторения какой-либо простейшей ритмо-мелодической формулы (большей частью — триоли), являющейся как бы звеном мелодического орнамента.

Такое повторение, иногда буквальное, иногда ритмически и мелодически варьированное, мы встречаем в ряде песен народов Кавказа, например, в армянских песнях из сборника Комитаса: «Шествуй, шествуй», «Алагяз», «Абербан».

Подобные же обороты часто используются Д. Аракишвили в его обработках грузинских песен, большею частью в инструментальных заключениях и интерлюдиях, где он дает как бы обобщение более сложного мелодического рисунка самой народной песни.

Подобное же «нанизывание» триолей, а иногда и более сложных ритмических фигур мы встречаем и в «Персидских песнях», например, в «Зулейке», «Как увижу твои ножки», «Скинь чадру», «Над морем солнце блещет» и особенно в застольной «Тому, кто хочет жить легко».

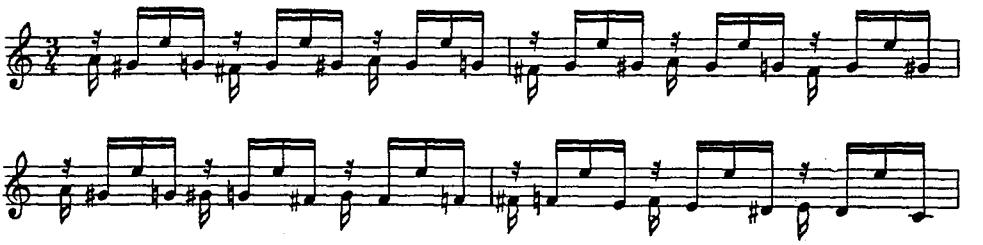


Гармонизуя песни в общем относительно скромными средствами, Рубинштейн достигает все же очень свежего звучания. Некоторые песни имеют довольно своеобразный тональный план. Так, например, песня «Тому, кто хочет жить легко», начинаясь в F-dur (хотя ключевые знаки указывают на B-dur) и переходя затем в B-dur, заканчивается в D-dur. Тональный план песни «Над морем солнце блещет» таков: Es-dur, g-moll, G-dur.

Фактура фортепианной партии в некоторых песнях явно подражает звучанию народных инструментов. Таковы остинатные квинты в песне «Нас по одной дороге», являющиеся тонически органным пунктом. Здесь применен, в сущности, тот же принцип, что и в лезгинке из «Руслана».

Квинтовые звучания встречаем и в песнях «Как солнце небесам», «Скинь чадру с головы», «Клубится волною» и др. Ориентальный колорит создается и внутренним органным пунктом в песне «Мне розан жалобно сказал».

Особенно интересно вступление к песне «Нераспустившийся цветочек», немного напоминающее по фактуре первую тему «Исламея» Балакирева, вернее, народные ее истоки:



Следовательно, восточный колорит «Персидских песен» не условно-стилизованный, а вполне конкретный, связанный с живыми народно-песенными истоками. Отсюда и неослабевающая в течение почти столетия популярность этих песен, особенно одной из них— «Клубится волною», прославленной гениальным исполнением Шаляпина. Заметим, что сам композитор особенно отметил эту песню, процитировав ее заключение в песне «Блестит роса» из ор. 72, в связи с тождеством заключительных фраз текста — «О, если б навеки так было!».

Таким образом, два наиболее значительных цикла песен Рубинштейна, относящиеся к 50-м годам, лежат в русле основных направлений русского романса и очень близки к установкам балакиревского кружка. Это видно даже из оценок Кюи, который, относясь к творчеству Рубинштейна весьма критически и даже придирчиво, все же делает исключение для этих двух циклов. Считая, что для решения задачи, поставленной Рубинштейном в «Баснях Крылова», «нужен был бы гибкий, декламаторский, реалистический изобразительный талант Мусоргского», Кюи все же признает, что «басни Рубинштейна представляют смелую, интересную попытку, которую необходимо отметить и с которой нельзя не считаться» [1]. О персидских же песнях он говорит с прямым восхищением: «Эти романсы так хороши, что трудно отдать которому-либо из них предпочтение. Этот сборник chef d'oeuvre не только среди романсов Рубинштейна, но и среди почти всего его музыкального творчества» [2].

Из других песен, относящихся к этим годам, следует отметить еще ор. 8, написанный, вероятно, в конце 50-х годов [3]. Издан весь цикл был в 1861 г. Иогансеном.

Романсы из этого опуса очень сильно выделяются среди общей массы произведений Рубинштейна на слова русских поэтов. Эта часть песенного творчества композитора наиболее пестра и разностильна, и именно здесь, наряду с превосходными произведениями, мы находим наибольшее количество творческих ошибок.

Одна из причин неудач, постигавших Рубинштейна в его попытках музыкальной интерпретации произведений русских поэтов, лежит, как указывает Б. В. Асафьев, в «непонимании Рубинштейном характера и интонационной природы русского стиха...» [4].

Это проявляется главным образом тогда, когда Рубинштейн отказывается от присущего ему метода музыкального обобщения и, уступая

[1] Ц. Кюи. Русский романс, стр. 54.
[2] Там же, стр. 56.
[3] В. Бессель, вспоминая «университетские концерты», происходившие в это время, говорит об исполнении на одном из них певицей Александровой-Кочетовой романса «Желание» из ор. 8 (В. Бессель. Мои воспоминания об А. Г. Рубинштейне. «Русская старина», май 1898).
[4] Б. В. Асафьев. Русская музыка, стр. 79.

веяниям времени, вводит в свои романсы декламационный элемент. Декламация в его романсах большею частью натянута, суха, за исключением немногих удачных произведений, вроде известной «Баллады» на слова Тургенева («Перед воеводой молча он стоит») и великолепного романса «Азра» на слова Гейне. Удачнее всего оказались те романсы Рубинштейна, где он последовательно проводит метод «песенного обобщения» и не стремится к музыкальной детализации. Этот метод наиболее естественно реализуется в тех произведениях, где уже самый текст носит песенный характер, где не возникает противоречий между логическим и композиционно-ритмическим его членением, где господствует равномерность метра, а ритмические вариации его ограничены. К таким творческим удачам следует отнести и романсы ор. 8.

Они интересны не только как очень яркое выражение тяготения Рубинштейна к песенности, проявившегося уже в самом выборе стихотворений (из шести романсов четыре написаны на стихи в песенных метрах), но и как выражение связи композитора с русской музыкальной культурой первой половины XIX века. Связь эта почти всегда игнорируется, и творчество Рубинштейна рассматривается чуть ли не целиком как результат перенесения на русскую почву западноевропейских традиций. В таком отношении к творчеству композитора сказывается явная переоценка его теоретических высказываний, в частности уже упоминавшейся юношеской статьи «О музыке в России», которая, как известно, содержит ряд тенденциозных и просто неверных оценок, касающихся общего состояния русской музыкальной культуры и деятельности отдельных композиторов. Но каковы бы ни были теоретические высказывания Рубинштейна, творчество его связано и с Глинкой, и с Даргомыжским и даже с авторами русской бытовой музыки. Это ясно каждому, кто слушает музыку Рубинштейна без предвзятого мнения.

Романсы ор. 8, так же как «Басни Крылова» и «Персидские песни», могут быть отнесены к произведения, связанным с русской национальной традицией. Они наглядно показывают, что Рубинштейн хорошо знал русскую вокальную музыку первой половины XIX века, что он свободно и творчески владел характерным для нее кругом образов, жанров, приемов. Связь типических для романтической лирики образов с определенными жанрами и средствами выразительности здесь предельно очевидна. Образ увядшего цветка («Цветок» Жуковского) и характерная романтическая сентенция:

Увы! Кто скажет — жизнь, иль цвет
Быстрее в мире исчезает?

находят выражение в типичнейшей элегии в духе молодого Глинки, Н. С. Титова или Яковлева со всей, характерной для этого жанра интонационной лексикой.

Образ пловца по бурному морю («Море воет, море стонет» на слова Давыдова) нашел себе место в песне в балладном тоне с обычной для песен такого рода изобразительностью.

Наконец, мы находим здесь и образец хорошо знакомых нам песен о свободе («Желание» на слова Лермонтова). Первые два куплета этой песни даны Рубинштейном в приподнятом, активном, даже героическом тоне, чему немало способствует выбранная композитором ритмическая формула, близкая формуле полонеза, о выразительном значении которой мы говорили в первой главе. «Желание» Рубинштейна близко по стилю таким романсам, как «Пловцы» Варламова или его же песня на слова Лермонтова «Белеет парус». Романс Рубинштейна стал одним из наиболее популярных, и, думается, причина этого именно в том, что композитор очень верно схватил тон и манеру тех песен о свободе, в которых не

одно поколение русских певцов и слушателей находило выражение своего стремления вырваться за пределы сковывавшей их действительности.

К числу удачнейших принадлежит и романс «Весеннее чувство» (слова Жуковского). Но он уж не укладывается в рамки типических для русской вокальной лирики жанров, а гораздо более индивидуален. Рубинштейн выбрал одно из самых романтических стихотворений Жуковского. Стихотворение это построено не на логическом развертывании мысли, а на цепи намеков, вопросов, остающихся без ответа:

Чем опять душа полна?
Что опять в ней пробудилось?
Что с тобой к ней возвратилось,
Перелетная весна?

Но все слова, все эпитеты («легкий, легкий ветерок», «сладко, тихо веешь», «очарованный поток», «и сияя улетают» и т. д.) создают столь определенное ощущение легкости и свежести, что тема стихотворения передается не менее определенно, чем если бы она была выражена логическим путем. Это-то ощущение легкости, воздушной поступи возвратившейся «перелетной весны» и передано в музыке в упругом рисунке вокальной партии, в коротких «взлетах» в партии фортепиано.

Таким образом, в этом опусе обнаруживается и связь с песенной культурой первой половины XIX века, и собственное, совсем не поверхностное поэтическое чувство композитора. Романсы ор. 8 являются наиболее цельным и художественно значительным, но не единственным подтверждением этого. Близки им по манере и такие произведения, как например «Певец» и «Узник» (оба на слова Пушкина).

В своих романсах на русские тексты Рубинштейн обращался к творчеству Пушкина, Лермонтова, Кольцова, А. К. Толстого. Два последних занимают довольно видное место по количеству написанных на их слова романсов.

Из поэтического творчества А. К. Толстого Рубинштейн выбрал наиболее известные стихотворения, и впоследствии не раз привлекавшие к себе внимание композиторов. Таковы романсы ор. 101: «Коль любить, так без рассудку», «Грядой клубится белою», «Дробится и плещет», «Дождя отшумевшего капли», «Звонче жаворонка пенье», «Волки», «Не ветер, вея с высоты», «Вздымаются волны, как горы», «Усни, печальный друг», «Кабы знала я, кабы ведала», «Князь Ростислав в земле чужой», «Бор сосновый в стране одинокой».

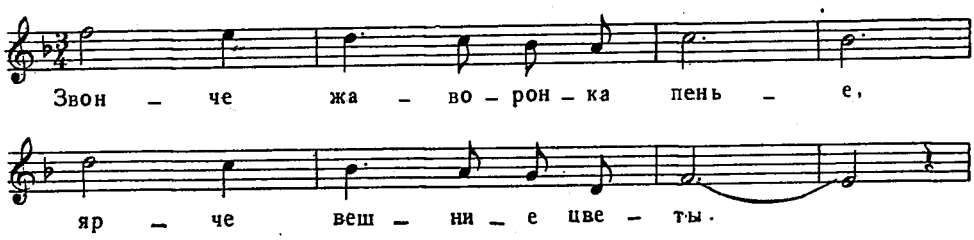
Цикл этот весьма показателен для творчества Рубинштейна, на его примере ясно видно, что удавалось композитору в его обращении к русской поэзии, и что не удавалось. Наименее удачно выражены в музыке два стихотворения в манере условно-стилизованного подражания народной поэзии — «Кабы знала я, кабы ведала» и «Коль любить, так без рассудку», в которых музыкальная декламация сведена к монотонному повторению одной и той же ритмической формулы, а вместо народно-песенных интонаций (в песне «Кабы знала я») слушателю предлагается весьма натянутый и фальшивый «стиль рюсс».

Неудачными оказались и те произведения, где композитор пошел по пути последовательного иллюстрирования текста в музыке (баллады «Волки», «Князь Ростислав»). Эти романсы весьма сухо, рассудочно и прозаически написанные, совсем лишены романтического волнения, свойственного балладе.

Лучше всего в цикле оказались романсы: «Дробится и плещет», «Звонче жаворонка пенье», «Не ветер, вея с высоты» и «Вздымаются волны, как горы». Во всех четырех романсах очень большую роль играет

партия фортепиано, из выразительного фона превращающаяся в равноправного участника ансамбля. Это в особенности заметно в двух романсах, где весь замысел определяется основным музыкально-поэтическим образом бушующего моря, романсах удивительно цельных, единых по мелодической линии и фактуре, написанных широким и уверенным декоративным мазком. В сущности, те же приемы музыкальной живописи повторит затем Римский-Корсаков в своих романсах на эти слова, вошедших в цикл «У моря». Отсюда же тянутся нити и к «пианистическим» романсам Рахманинова.

Большую детализацию, нисколько не разрушающую, однако, композиционной цельности, мы находим в лирических романсах «Звонче жаворонка пенье» и «Не ветер, вея с высоты». Мелодия первого из них — одна из лучших рубинштейновских мелодий: свободно льющаяся, широкая, полная большой жизненной силы, насыщенная радостным ощущением жизни:



Небезынтересно отметить, что этот мелодический образ сродни известному романсу Римского-Корсакова на тот же текст.

Особняком среди произведений Рубинштейна стоит весьма популярный романс «Ночь», где слова были положены на уже готовую мелодию, первоначально написанную для фортепиано. Этот романс имеет два варианта: кроме пушкинского стихотворения к нему был подобран (вероятно, раньше «Ночи») текст Лишина, и романс был издан под названием «Упрек». Вариант с пушкинским текстом относится к лучшим произведениям Рубинштейна, что объясняется удачным совпадением общего характера, ритмической структуры и общей линии развития мелодии и текста, который так же, как и мелодия, постепенно развивается от сдержанного лирического повествования к вдохновенной кульминации на словах:

Мой друг, мой нежный друг, люблю... твоя... твоя!

Таковы наиболее значительные произведения Рубинштейна на слова русских поэтов. Мы видим, что и в отобранной нами небольшой части его песенного наследия много пестрого и неравноценного. Но самыми разными сторонами своего яркого, хотя и не реализованного в полную силу, дарования Рубинштейн связан с русской музыкальной культурой. В романсе, как и в других жанрах, стоявших ближе к быту (например, в мелких фортепианных пьесах), эти связи проявляются, с нашей точки зрения, очевиднее, чем в оперных и симфонических произведениях.

Очень большую часть наследия Рубинштейна составляют его романсы на слова западных поэтов.

Обращение Рубинштейна к западной поэзии и к западным песенным традициям было, конечно, далеко неслучайным явлением. Оно было выражением общей тенденции творчества композитора — перенести на русскую почву и освоить все достижения, все жанры и формы западноевропейского искусства. В песне это стремление освоить зарубежные музыкальные традиции видно с особой ясностью, хотя бы уже потому, что Рубинштейн писал музыку на иностранные тексты — немецкий, французс-

ский, итальянский, а не на переводы (сделанные после создания музыки и в большинстве случаев — антихудожественные). Аляповатость переводов во многом помешала популярности песен Рубинштейна.

Интересно, что, обращаясь к немецкой, французской, итальянской поэзии, Рубинштейн стремится найти для каждой из них особую вокальную манеру, говорить и в музыке на языке той или иной страны. Так его французские романсы очень отличаются по стилю от его «Lieder» на немецкие тексты. Они либо написаны в декламационной манере (очень типичной для французского романса), как, например, романс на слова Мюссе «Rappelle-toi» из ор. 83, либо подражают французским народным песням (две песни из того же опуса: «A Saint-Blaize, à la Zuecca» и «Chanson de Barberine»).

Обращаясь к итальянским текстам, Рубинштейн использует характерные интонации и ритмы итальянских канцонетт.

Конечно, прочнее всего оказываются связи Рубинштейна с немецкой культурой, прочно усвоенной композитором уже в годы его артистической юности, и прежде всего с песнями Мендельсона с их ясной мелодичностью, выросшей на почве бытовой музыки. Рубинштейну было близко и мендельсоновское чувство природы, и общий ясный и гармонический дух его творчества. Вероятно, не менее половины всех песен Рубинштейна посвящены воспеванию весенней природы, радости пробуждения новых жизненных сил. Такие песни мы находим в ор. 32 (две «Весенние песни», «Весна», «Песня»), в ор. 33 («Утренняя песня», «Птичка», «Песня»), в ор. 57 («Ранним утром»), в ор. 72 и 76. Некоторые из них, например, «Чаща лесная» из ор. 76, относятся к лучшим произведениям Рубинштейна.

Для светлых, оптимистических настроений — радостного спокойствия и блаженного созерцания — Рубинштейн находит определенную манеру выражения, по-разному варьирующуюся в каждом отдельном случае, но по существу единую. Мажорный лад, широкая, пластическая мелодия, очень часто с опорой на звуки мажорного трезвучия, простая по фактуре, но полнозвучная фортепианная партия — таков облик этих песен.

В песнях Рубинштейна чувствуется и близость к Шуману. Однако Шуман привлекал композитора не острым и нервным психологизмом песен на слова Гейне, а той стороной своего творчества, которая выражена в песнях в народном духе (например, на слова Бернса), в «Лотосе», в «Орешине».

Рубинштейн ближе всего к Шуману в тех песнях, которые начинаются очень просто, как будто даже в народном духе, а затем, в связи с текстом, музыка постепенно становится сложнее, острее, психологичнее. Таковы, например, песни «Загадка» из ор. 33 и «Утрата» из ор. 72.

Для правильного понимания характера «шуманизмов» Рубинштейна показательно также его отношение к поэзии Гейне. Гейне в выбранных Рубинштейном стихотворениях — типичнейший немецкий романтик-мечтатель, его скепсис и ирония композитора не привлекают.

Созерцательная, светлая лирика занимает очень большое место в творчестве Рубинштейна, но не исчерпывает его. Ярко драматических романсов мы не находим у Рубинштейна, но романсы, где присущая композитору гармоничность ощущения выражена в активной, волевой форме, относятся к лучшим его произведениям. Таковы, например, две песни из ор. 57 «Жажда свободы» на слова Гете с ее стремительной, «летящей» мелодией, нисколько не уступающая песне Шумана на тот же текст, и «Новая любовь» (слова Гейбеля) — песня, замечательная интенсивностью развития музыки и прямо предвосхищающая симфонизм таких романсов Чайковского, как «День ли царит».

Уже говорилось выше, что основой образа в романсах Рубинштейна является мелодия. Однако существенную и часто самостоятельную роль играет и партия фортепиано, иногда очень простая, иногда пианистически-насыщенная, но всегда выразительная. Отметим легкую, прозрачную фортепианную партию в таких романсах, как «Песня» из ор. 32, «Росинка» из ор. 33, «Как птичка вешняя в лесах» из ор. 72.

Среди песен, написанных на слова немецких поэтов, следует выделить еще две — на тексты из «Испанской книги песен» Гейбеля и Гейзе: «Покройте меня цветами» и особенно «Пандеро».

Здесь, как и в «Персидских песнях», Рубинштейн удачно схватывает национальный колорит, оказываясь достойным соперником немецких композиторов, включая и Шумана, обращавшихся к тому же поэтическому источнику.

Интерес Рубинштейна к немецкой песенной культуре был преимущественным, но не исключительным. Один из немногих, он откликнулся на народную поэзию западных славян. Десять романсов ор. 105 на слова «Сербских мелодий» Вука Караджича, не относясь к лучшим произведениям Рубинштейна, все же интересны как опыт декламационно-ариозной музыкальной передачи ритмически свободного народного славянского стиха. По методу они близки раннему опыту Рубинштейна, его «Басням Крылова», но, пожалуй, превосходят их в мелодическом отношении.

Таковы характерные черты вокального творчества Рубинштейна. Здесь, как и в других областях его творчества, нет единства: рядом с талантливым — банальное, рядом с оригинальным — почти цитатные заимствования. Стилистически цельные и высокохудожественные (все до единой!) «Персидские песни» остались уникальным произведением в творчестве композитора.

Однако мы сочли необходимым напомнить и о других незаслуженно забытых удачах Рубинштейна, напомнить не только для полноты исторической картины, но потому, что и в наше время они представляют живой художественный интерес.

Глава IX

РОМАНСЫ ЧАЙКОВСКОГО

Романсы Чайковского являются одним из высших достижений русской вокальной лирики второй половины XIX века. Лучшие черты русского романса: демократизм, народность, яркая, реалистическая образность, превосходное мастерство — все это соединилось в романсах Чайковского, доныне остающихся самой популярной частью русского классического вокального наследия.

В жанре романса, как и во всех иных, Чайковский был великим художником-новатором. Но его новаторство проявилось не в выходе за пределы лирического романса (как это было у Мусоргского), а во внутреннем обогащении этого жанра.

Романсы Чайковского в огромном большинстве случаев лиричны. Можно сказать с уверенностью, что среди вокальных произведений русских композиторов того времени лирика Чайковского — наиболее личная лирика, с потрясающей искренностью раскрывающая самые глубокие и сокровенные человеческие переживания.

Почему же эта лирика, говорящая о себе, получила такое широкое звучание, так вошла в музыкальное сознание народа? Ответом на этот вопрос могут служить замечательные слова Белинского, сказанные им о Лермонтове: «Преобладание внутреннего (субъективного) элемента в поэтах обыкновенных есть признак ограниченности таланта. У них субъективность означает выражение личности, которая всегда ограничена, если является отдельно от общего. Они обыкновенно говорят о своих нравственных недугах и всегда одно и то же; читая их, невольно вспоминаешь эти стихи Лермонтова:

Какое дело нам, страдал ты или нет,
На что нам знать твои сомненья...

...В таланте великом, избыток внутреннего, субъективного элемента есть признак гуманности. Не бойтесь этого направления: оно не обманет вас, не введет вас в заблуждение. Великий поэт, говоря о себе самом, о своем *я*, говорит об общем — о человечестве, ибо в его натуре лежит все, чем живет человечество»[1].

Эти слова Белинского можно смело отнести к творчеству Чайковского и, в особенности, к его лирике. В ней, говоря как будто о себе самом,

[1] В. Г. Белинский. Собр. соч. в трех томах, т. I, стр. 670—671.

композитор говорит о страданиях и радостях всего своего (да и не только своего) поколения, и потому его музыка находит такой непосредственный отклик в сердцах миллионов людей нашего времени. Сила музыки Чайковского в том, что в ней выражены чувства, близкие и понятные очень многим. Они выражены с такой простотой и естественностью, что слушателю кажется, что иначе и написать нельзя и что он сам написал бы точно так же, если бы умел.

Если оперы Чайковского так привлекают к себе потому, что в них отражены радости и страдания живых людей, то, в сущности, то же самое мы можем сказать и о романсах. В дальнейшем изложении мы постараемся показать, как в вокальной лирике композитора постепенно складываются характерные черты будущих оперных образов и как, уже сложившись, они продолжают жить в его лирике в дальнейшем. Связь жанра романса с оперой, отмечавшаяся нами на всем пути развития русского классического романса и составляющая одну из самых примечательных его особенностей, в творчестве Чайковского проявляется едва ли не ярче, чем у других русских композиторов.

Вопрос о том, какими средствами достигается исключительная понятность, доступность музыки Чайковского для слушателя — один из самых интересных и существенных. Романсы относятся к наиболее популярной части его наследия и потому дают благодарнейший материал для разработки этого вопроса. В них ясно видно, как в общих для всех передовых композиторов того времени поисках конкретно-выразительной интонации Чайковский идет своим путем, сочетая музыкально-речевую декламационную выразительность с музыкальной обобщенностью. Обращаясь, подобно Мусоргскому, Кюи и другим композиторам, к первоистокам музыкального искусства — к слову, к интонации человеческой речи и к слову, уже слитому с музыкой в народной песне, Чайковский широко использует интонации той полуфольклорной, полупрофессиональной бытовой музыки, от которой отказывались композиторы балакиревского кружка, как от «банальности», и которая тем не менее жила в музыкальном сознании огромной массы любителей музыки.

У Чайковского эта широта музыкальных связей его искусства была следствием не какой-либо осознанной теории, а скорее умения расслышать в хорошо известном и даже банальном то образное содержание, которое притягивало к себе и волновало слушателей. Это образное содержание, освобожденное и очищенное от музыкальных «общих мест», и тривиальностей, в музыке самого Чайковского обнаруживало все скрытые музыкально-выразительные возможности.

Смелость Чайковского в использовании и поэтизации музыкальных «бытовизмов» может сравниться только с гениальной смелостью Пушкина, непринужденно вводившего в поэтический язык элементы бытовой речи, подчиняя их поэтическим законам, благодаря чему язык его стихов и до сих пор остается непревзойденным по своей естественности и живости.

В то время, как слушатели и исполнители сразу поняли и приняли романсы Чайковского, в музыкальной критике того времени они долго были предметом споров и часто вызывали к себе несправедливое отношение.

Самый яркий пример непонимания романсов (как, впрочем, и других сочинений) Чайковского являют собой критические статьи Ц. Кюи и страницы, посвященные Чайковскому в книге «Русский романс».

Кюи торжествующе подсчитывает случаи повторения слов текста в романсах Чайковского или случаи появления нескольких звуков мелодии на один слог (например, «ни вздо-о-о-ха» в романсе «Ни слова, о

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ

друг мой»), приводя это как пример невнимательного отношения к тексту.

Кюи был непонятен метод Чайковского, для которого важнее всего были не ударения, повторения и тому подобное, а образы текста и прежде всего живой образ «лирического героя», так ясно ощутимого в большинстве романсов. Вопросы музыкальной декламации имели для композитора подчиненное значение, хотя он проявляет очень большую остроту слуха, подчеркивая в музыке наиболее выразительные интонации текста.

Заметим, что Кюи, несмотря на свои отрицательные суждения, в своей творческой практике (как и другие члены кружка) не избежал воздействия лирики Чайковского. В том, что и Мусоргский, и Балакирев, и Римский-Корсаков в поздних своих произведениях идут навстречу Чайковскому, освобождаясь от прежнего тенденциозного отношения к его творчеству, нельзя не видеть свидетельства художественной убедительности метода Чайковского.

Начало творческого пути Чайковского в области романса датируется 1869 г., когда были написаны романсы ор. 6. Романсы юношеского периода: «Мой гений, мой ангел, мой друг», «Песня Земфиры» и «Mezza notte» — еще очень незрелы, не профессиональны. Пожалуй, лишь в романсе «Мой гений, мой ангел, мой друг» слышны интонации, которые станут впоследствии характерными для Чайковского. В отличие от Глинки, Даргомыжского, Мусоргского и других композиторов, у Чайковского, по существу, в области романса не было периода постепенного формирования стиля: за первыми незрелыми опытами последовал период работы в других жанрах, и появление следующей серии романсов совпадает по времени с первыми, весьма крупными достижениями в симфоническом творчестве. Таким образом, Чайковский в момент создания романсов ор. 6 уже вполне зрелый, сложившийся композитор. Этим и объясняется то, что в области вокальной лирики ему сразу удалось найти свою собственную манеру.

Стихотворения (оригинальные и переводные) русских поэтов — А. К. Толстого, Плещеева, Мея, выбранные Чайковским для этого опуса, относятся к области любовной лирики, традиционной для романса. Однако эта единственная тема цикла трактована Чайковским очень широко, и здесь мы встречаемся с тем многогранным раскрытием «поэзии простых чувств», о котором говорилось выше. Тут и трепет первого чувства молодой, пробуждающейся души («И больно, и сладко»), и любовные сомнения и томления («Не верь, мой друг»), и торжественный гимн любви («Слеза дрожит»), и трагический реквием несвершившимся надеждам («Ни слова, о друг мой», «Нет, только тот, кто знал»).

Важно отметить, что уже эти романсы, посвященные единственной теме, излагаются как бы от лица различных героев. Мы ясно ощущаем различие в их характере и даже, может быть, в их возрасте. В самом деле, разве не ясно, что любовные излияния в романсе «И больно, и сладко» звучат в устах очень юного созданья, а в романсе «Слеза дрожит» звучит глубокое чувство зрелого, много пережившего человека. В образе «лирического героя» этого последнего романса угадываются черты таких оперных образов Чайковского, как Гремин, Елецкий.

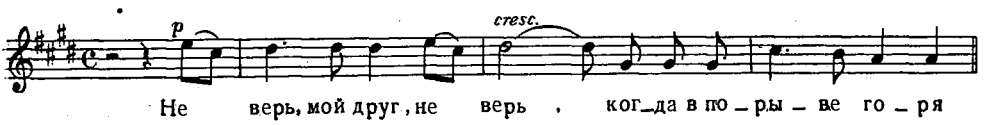
Уже в этом первом зрелом цикле романсов ясно виден характерный для Чайковского подход к поэтическому тексту. Композитор стремится выделить в тексте основное эмоционально-смысловое зерно, «тезис» стихотворения, найти и развить соответствующий ему интонационный «тезис», тематическое зерно романса. Обычно этот музыкальный «тезис» связан с наиболее яркой интонацией текста и подчеркивает наиболее зна-

чительные слова[1]. Так обстоит дело в романсах «Не верь, мой друг», «И больно, и сладко», «Отчего», «Нет, только тот, кто знал».

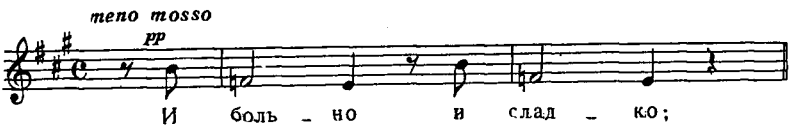
В своем стремлении создать музыкальный образ на основе речевой интонации Чайковский следует общей для всей русской музыки того времени тенденции «интонационного обновления» путем приближения музыки к речи. Но он идет при этом своим путем, отличным от пути Мусоргского и «балакиревцев». Он выделяет в музыке одну, основную интонацию речи, развивая ее в дальнейшем уже по музыкальным законам. Это верно подмечено Е. Орловой в ее работе о романсах Чайковского: «Прямая связь музыкальной интонационной выразительности и речевой выразительности текста стихотворения в последующем развитии не является обязательной; развитие подчиняется принципам музыкальной логики, при соблюдении которой часто получаются несовпадения частных моментов во взаимоотношении музыки и текстов, однако это не только не снижает выразительности образа, но, напротив, усиливает, углубляет ее»[2].

Этот принцип Чайковского весьма родственен Глинке, в романсах которого (чаще всего в романсах лирико-драматических) мы также находим рождение основной музыкальной интонации из интонации поэтической речи и самостоятельное развитие ее в дальнейшем. Мы отмечали это выше при анализе «Сомнения» Глинки.

Именно «Сомнение» Глинки, с нашей точки зрения, послужило прообразом для первого романса цикла ор. 6 — «Не верь, мой друг» (текст которого, кстати сказать, также развивает тему любовных сомнений, но не в такой драматической форме, как в романсе Глинки). Начальная интонация, возникающая с первыми же словами текста и являющаяся основным тематическим зерном романса, весьма родственна основной интонации средней части романса Глинки. (Ср. с примером на стр. 99).



Тот же принцип развития встречаем мы в романсе на слова Растопчиной «И больно, и сладко», причем сходство с «Сомнением» Глинки здесь еще сильнее, так как подчеркиваемые музыкой слова выделены и в самом тексте, представляя собой род поэтического рефрена. Мелодия этого романса чрезвычайно выразительна: начинаясь взволнованной скороговоркой, напоминающей арию Керубино («Рассказать, объяснить не могу я»), она прерывается томными восклицаниями-вздохами:



Эта же интонация «вздоха» дается и в фортепианном вступлении и заключении.

Из интонаций речи рождается и музыкальный образ романса: «Нет, только тот, кто знал», пожалуй, наиболее яркого в декламационном отношении романса из ор. 6. Здесь можно говорить о той же патетической декламационности, которую мы отмечали в романсах Даргомыжского

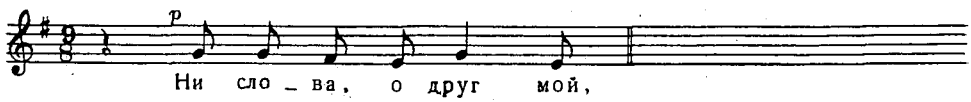
[1] Этот подход к тексту отмечается как один из основных у Чайковского в книге Е. Орловой «Романсы Чайковского» (М.— Л., 1948, стр. 86).

[2] Е. Орлова. Романсы Чайковского, стр. 87.

«И скучно, и грустно», «Я все еще его люблю», или у Варламова в романсах «Напоминание», «Благодарность». Но при всей несомненности связей с этими ранними образцами русской патетической лирики романс Чайковского представляет собой гораздо более высокую ее форму, более высокую степень музыкального обобщения. Музыкальная фраза, рожденная патетическим возгласом «Нет, только тот, кто знал свиданья жажду...», выразительна и сама по себе, без этих породивших ее слов. Именно так, со всей силой выразительности, она звучит во вступлении.

Таким образом, уже здесь, в этом первом вокальном опусе, Чайковский находит ту манеру интонирования, благодаря которой самая декламационная фраза одновременно является и наиболее музыкально-обобщенной и даже в иных случаях наиболее симфонической, т. е. способной к интенсивному симфоническому развитию. Это единство вокально-декламационного и симфонического начала — одна из самых характерных особенностей творчества Чайковского.

То же стремление к музыкальному обобщению мы видим в романсе на слова Плещеева (перевод из Гартмана) «Ни слова, о друг мой». Здесь из интонаций речи рождается музыкальная интонация, становящаяся в дальнейшем одной из самых излюбленных у Чайковского для выражения тоски, скорбного раздумья и т. п.[1]



В этом романсе обращает на себя внимание и кульминация на выразительнейшем мотиве, связанном с интонацией стона, плача, причитания, но абсолютно лишенном какого-либо элемента натурализма.

Иного рода связи музыки и текста находим мы в романсах «Слеза дрожит» и «Отчего». Здесь также совершенно ясно видно стремление выделить и подчеркнуть музыкой основное в тексте, но иначе, без такой конкретной интонационной связи, какую мы отмечали выше.

В первом из этих романсов Чайковский трактует стихи А. К. Толстого, как торжественный гимн любви, стремясь подчеркнуть музыкой всеобъемлющую широту чувства. Сдержанная, размеренная, напевно-декламационная мелодия развертывается со всей полнотой и мощностью на словах «мою любовь, широкую, как море», которые Чайковский подчеркивает как основной образ, определяющий весь облик романса. Следовательно, в основу музыки положен здесь обобщенный поэтический образ, вне прямой связи его с конкретной речевой интонацией.

Однако это не значит, что связь с интонациями речи вовсе утрачивается. Выразительнейшая мелодия романса воспринимается как «говорящая» даже тогда, когда она звучит в фортепианном вступлении.

Сходную музыкальную трактовку получило стихотворение Гейне в переводе Мея в романсе «Отчего». Музыка здесь как бы стремится передать рост чувства печали, охватывающего в восприятии поэта весь мир. Основной музыкальный образ дан в развитии, он постепенно драматизируется, фактура и гармония сопровождения становятся все более насыщенными и реприза-кода звучит полным отчаяния возгласом[2].

Стремлением выделить основное в поэтическом тексте объясняются многие черты формы и фактуры романсов Чайковского. Отсюда обычная

---

[1] Е. Орлова верно отмечает интонационную близость этого романса к романсу «Снова, как прежде, один» из последнего цикла.

[2] Этот романс является у Чайковского самым ранним примером перерастания варьированно-строфической композиции в одночастную

Л. А. МЕЙ

для этих романсов трехчастность формы, причем в репризе композитор нередко повторяет и начало текста («Ни слова, о друг мой», «Не верь, мой друг»), чем утверждается основная мысль произведения.

Трехчастность композиции в романсах ор. 6 не является контрастной трехчастностью — середина обычно строится на том же тематическом материале, но иначе изложенном: фраза дробится между голосом и фортепиано, модулирует.

Таким образом, романсы ор. 6 уже очень типичны для Чайковского как вокального композитора, в них определились многие характерные черты его творчества. Отметим прежде всего конкретность образа лирического героя и в связи с этим — яркость, концентрированность и выразительность основного музыкального образа-темы, обобщающей наиболее выразительные речевые интонации и заключающей в себе возможности к самостоятельному музыкальному развитию.

К этому раннему циклу примыкает по времени и по манере романс «Забыть так скоро» (1870 г. без опуса) — один из самых популярных романсов Чайковского. Здесь мы находим то же рождение музыкальной темы-образа из интонаций эмоциональной речи, то же стремление к широкому развитию этой темы. Но вместе с тем круг образов здесь шире, и развитие их гораздо драматичнее, чем даже в романсах «Ни слова, о друг мой» или «Нет, только тот, кто знал».

Обычное для романсов ор. 6 развитие всего произведения на основе одного музыкального образа здесь сменяется развитием на основе противопоставления.

Первая часть романса (F-dur) развивается из исходной интонации, которую можно было бы назвать «мотивом жалобы» (на словах: «Забыть так скоро, боже мой!»). Этой жалобе противопоставлена другая тема — «тема воспоминания» (Des-dur), и мелодическими своими контурами — широкими, пластическими — и светлым тональным колоритом, резко отличающаяся от темы первой части [1].

Реприза («Забыть любовь, забыть мечты...») интонационно связана с первой частью, но так драматизирована, что слушатель воспринимает ее как новый раздел. Жалобы становятся упреками, звучащими все более отчаянно.

Резкое изменение характера музыки по сравнению с первой частью и серединой обусловлено и сменой лада (f-moll) и изменением характера изложения материала, более напоминающего разработку, чем репризу. Поэтому функции репризы переходят к фортепианной коде, где основная тема проходит, правда, в миноре, но не слишком отличаясь от первоначального проведения.

Так лирический романс превращается в драматическую арию. Глубоко и верно передавая содержание поэтического текста в музыке, Чайковский все же трактует его весьма свободно. В тексте мотивы жалобы, упрека, воспоминания о былом счастье сплетены неразрывно, в музыке же они «локализованы» в трех разделах формы в четких и контрастных музыкальных образах.

Рассмотренные выше романсы раннего периода уже дают достаточный материал, чтобы опровергнуть легенду о «невнимании» Чайковского к тексту. Как мы видели, композитор не только очень внимательно и точно выражает общую художественную идею, общее развитие образа, но и проявляет чуткость к интонационной стороне речи, стремясь найти в ней музыкально-тематическую основу для своих романсов.

В вокальном творчестве последующих лет (1872—1874) значительно расширяется круг жанровых и интонационных связей лирики Чайковского, крепнут ее демократические основы. В этом отношении большую роль сыграла та среда, в которой Чайковский провел «московское десятилетие» своей жизни (1866—1877).

«Счастье Чайковского,— писал Б. В. Асафьев,— что тотчас по окончании Петербургской консерватории он попал в Москву и застал великие 60-е годы среди мощного раскрытия русских артистических сил, в окружении народно-песенного весеннего половодья...» [2].

Москва — город живых песенных традиций, город Островского и Малого театра — сыграл очень большую роль в определении пути Чайковского, как демократического композитора.

Русская песня в Москве жила как неотъемлемая часть быта. Она звучала повсюду, особенно на окраинах и в посадах, по своему быту почти не отличимых от деревни. Народные гулянья в Сокольниках и в Марьиной роще не обходились без песен, звучащих везде — и в хороводах, и на каруселях, и в трактирах. Как уже упоминалось выше, московские трактиры и кофейни были своеобразными «песенными клубами», привлекавшими к себе не только трактирных завсегдатаев, но и предста-

---

[1] Значение Des-dur в средней части этого романса аналогично значению этой тональности в сцене письма Татьяны в «Евгении Онегине».

[2] Б. В. Асафьев. Избр. труды, т. II, стр. 161.

вителей художественной интеллигенции, например, участников так называемой «молодой редакции» журнала «Москвитянин».

А. Н. Островский, в то время один из членов кружка «Москвитянина», сыграл большую роль в приобщении Чайковского к московской песенной культуре. Известно, например, что именно от Островского узнал Чайковский мелодию песни «Утушка», использованную им сначала в «Воеводе», а затем в «Опричнике». И у Чайковского, и у Островского мы видим глубокое сродство в самом отношении к народной песне, которую оба великих художника трактуют в своем творчестве свободно, без всякого подчеркивания архаических элементов, без стилизации.

В драматургию Островского и музыку Чайковского входили не песенные «раритеты», а то, что звучало вокруг, что было каждому знакомо и понятно, выражая всем близкие мысли и чувства.

В романсах первой половины 70-х годов очень ясно прослеживается стремление Чайковского к демократизации жанра романса путем обращения к народно-песенным и другим бытовым истокам, путем наполнения романса песенностью в широком и многогранном значении слова. В ор. 16 мы впервые встречаемся с двумя песнями. Это — «Колыбельная» и «О, спой же ту песню, родная». В ор. 25 включена песня «Как наладили: дурак...»

«Колыбельная» на слова Майкова (из его цикла «Новогреческие песни») — своего рода прообраз колыбельной Марии из оперы «Мазепа». Это одна из тех мелодий Чайковского, в которых сразу слышен русский ее характер, хотя стилизации крестьянской песни здесь нет, а связанные с ней интонации свободно сочетаются с чертами романса и лирической городской песни.

Большую жанровую четкость имеет песня из ор. 25— «Как наладили: дурак...» Она написана в манере народных плясовых, а вернее — в манере оперной стилизации народных плясовых, с характерным «тренькающим» сопровождением, имитирующим звучание балалаек и других народных инструментов. Заметим попутно, что в трактовке Чайковского текст совершенно утратил тот оттенок трагической иронии, который впоследствии так старательно подчеркнул Балакирев в своем произведении на этот текст, написанном много позже.

Наряду с песнями, в которых столь ярко выражены национальные черты, Чайковский создает и песню, явно связанную с немецкой лирической «Lied»: «О, спой же ту песню, родная» (ор. 16, слова Плещеева, из Ф. Гименс). Однако черты немецкой песенности переработаны композитором по-своему. Произведение это характерно для Чайковского. Его интерес к русской народной песенности отнюдь не исключал интереса к иным национальным культурам, элементы которых в его лирике подчинялись законам русской музыкальной речи. В данном случае обращение к интонациям «Lied» было для Чайковского одним из средств для обогащения мелодии романса песенностью.

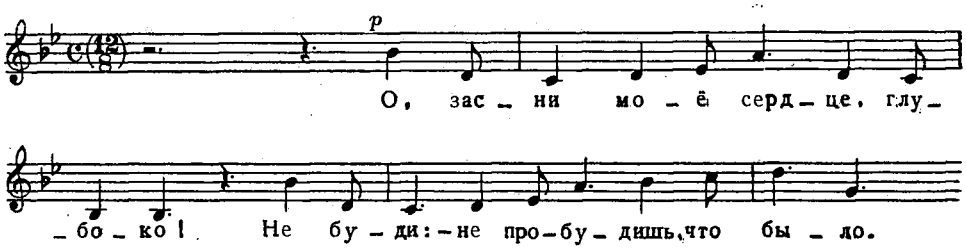
Стремясь к этой цели, Чайковский не чуждается ни городской бытовой песни, ни цыганского романса, сыгравшего, как мы уже говорили в первой главе, очень большую роль в формировании русской вокальной лирики.

Чайковский обращается к интонациям «жестоких» цыганских романсов и непосредственно, и через лирику бытового романса, где они звучали уже в смягченном и облагороженном виде.

В ор. 16 мы находим прямую стилизацию цыганского романса — вокальный вальс «Так что же?» В четвертой главе мы уже говорили о том, как в бытовую песню-вальс второй половины XIX века вплетаются декламационные элементы, образуя иногда очень органичное и изящное

сочетание. Этот род бытового романса, видимо, особенно привлекал Чайковского. С бытовой музыкой связаны и отдельные интонации романса «Так что же?» (особенно начальная с ее подчеркиванием терции и заключительная «хоть мучь, да люби»). Даже текст романса, написанный самим Чайковским, является такой же стилизацией цыганской лирики, как, например, и известное стихотворение Ап. Григорьева «Твои движения гибкие».

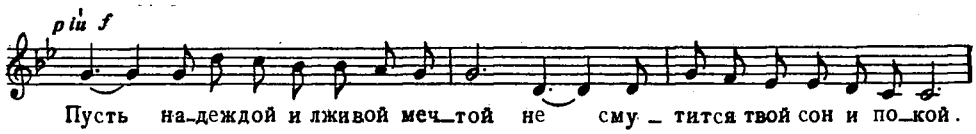
Но и в других романсах, уже не являющихся стилизацией, ощущаются элементы экспрессивности мелодики, культивировавшейся в пении русских цыган. Так, превосходный романс-элегия «Примирение» на слова Н. Щербины (ор. 25) — один из шедевров Чайковского — безусловно, отмечен такой экспрессивностью. Отметим, например, мелодические ходы в пределах септимы в начальной фразе:



Такие интонации в сочетании со скрытой «вальсовостью» движения очень напоминают интонации «жестоких» романсов.

Однако важно отметить не только связь трагического романса Чайковского с интонациями простодушной и общедоступной лирики, но и то, как именно Чайковский «поднимает» эти интонации. Здесь прежде всего следует указать на то широкое развитие мелодии, которое лишь в редких, отдельных случаях свойственно бытовой лирике.

Бытовые интонации в этом романсе неразрывно слиты с созданными Чайковским и очень типичными для его музыки интонационными комплексами:



Именно этот мотив является драматизирующим элементом музыки — из него рождается тема взволнованной средней части, на нем построено фортепианное вступление и заключение, звучащее как взрыв отчаяния, наперекор примиряющим словам текста [1].

Так переосмысливает, «переинтонирует» Чайковский простые житейские интонации. В его романсах они звучат и благороднее, и драматичнее, однако их «общительность» сохраняется, придавая всему произведению характер искреннейшего, от сердца идущего признания.

Элементы бытовой музыкальной речи есть и в таком, очень далеком от нее по характеру музыки произведении, как романс на слова Фета «Уноси мое сердце». Однако здесь они так вплавлены в «крылатую», устремленную мелодию, великолепно передающую основной образ текста, что их можно различить и отделить лишь при очень внимательном вслушивании.

---

[1] Трактовка текста здесь напоминает романс Глинки «Не искушай»: слова говорят о примирении, о забвении, а музыка — о том, что действительно звучит в душе.

Романсы 1875 г. (ор. 27 и 28) еще более расширяют круг образов и выразительных средств лирики Чайковского. Впервые в романсном творчестве композитора мы встречаемся с зарисовками картин окружающей жизни — жизни простых людей. Таковы романсы «Вечер», «Али мать меня рожала», «Корольки»; каждое из этих произведений является новой, более высокой ступенью в раскрытии темы.

В романсе «Вечер» (слова Шевченко, перевод Мея) обращает на себя внимание уже самый выбор текста. Стихотворение Шевченко — это картина мирной деревенской жизни, переданной без прикрас, самыми простыми словами:

Мать уложила возле хаты
Малюток-деточек своих;
Сама заснула возле них...
Затихло все... одни девчата,
Да соловейко не затих.

Этот романс (точнее — песня или песня-картинка) был первым в данном жанре обращением Чайковского к народной тематике. Естественно, что в музыке здесь зазвучали народно-песенные интонации. Однако они яснее и определеннее даны в фортепианной, а не в вокальной партии, являясь своего рода музыкальной иллюстрацией текста. Это произведение и по тематике, и по жанру (музыкальная картинка), и по манере иллюстрировать в музыке текст (песни девчат, соловьиные трели в заключении) может служить еще одним свидетельством о близости творческих позиций Чайковского в этот период с позициями балакиревского кружка. Но в последующих произведениях образы народной жизни нашли выражение уже более характерное именно для Чайковского.

Романс-мазурка «Али мать меня рожала» на слова Мицкевича (в свободном переводе Мея) дает совсем необычную трактовку столь излюбленного для русской вокальной лирики жанра танцевального романса (характеристика его была нами дана в главе первой). Романс Чайковского совсем не похож на нарядные картинки бала, на изящные комплименты красавицам, какие мы встречали в танцевальных романсах Алябьева, Глинки, Даргомыжского, Кюи. Мазурка выбрана здесь как распространенный в польской народной музыке жанр для того, чтобы придать национальную характерность песне девушки, разлученной со своим милым. Танцевальный мотив звучит трагически (особенно в инструментальной его разработке в средней части). Это еще усиливается выбором мрачной тональности es-moll.

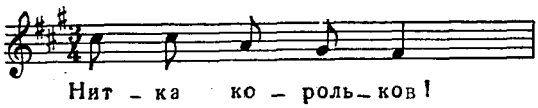
В обоих произведениях («Вечер» и «Али мать меня рожала») Чайковский обращается к текстам сюжетного характера, очевидно, в поисках наибольшей конкретности образа.

Эта сюжетная линия романсов 1875 г. завершается замечательной балладой «Корольки» также на текст Мея, являющийся переводом стихотворения известного польского поэта-демократа Людвика Кондратовича, публиковавшего свои стихи под именем Владислава Сырокомли. Здесь, в этом произведении Чайковского, находит завершение то стремление к психологизации, которое было характерно для русской баллады еще в первой половине XIX века.

Повествование идет от лица героя баллады — казака, которому его невеста приказала привезти из похода нитку корольков. Он привез подарок, но невесты уже не было в живых, и нитка корольков была принесена в дар церкви.

Музыка передает не столько этапы этого, очень несложного повествования, сколько то, что происходит в душе героя. Обращает внимание одна

очень существенная особенность: возникновение своего рода лейтмотива, связанного со словами «нитка корольков»:



Этот лейтмотив драматически развивается в сопровождении после рассказа о смерти невесты. Он звучит как навязчивая идея, как неотвязное воспоминание рассказчика о ненужной теперь нитке корольков, которую он с такой радостью вез невесте:

Andante
p
poco
Серд – це сжа – лось, за – ми – ра – я, в гру –
p
poco cresc.
cresc.
– ди раздроб – лен – ной, и у – пал с ко – ня, ры –
– да – я, я пред и – ко – ной!
p

Эта небольшая деталь изложения чрезвычайно характерна для реалистического метода Чайковского. Вводя ее, композитор руководился не формальными соображениями, а верным чувством действительности: именно так бывает в жизни, когда в момент утраты близкого человека

вспоминается какой-то его поступок или слово, приобретающее теперь новый, трагический смысл. Да и в формальном отношении этот прием далеко выходит за пределы «романсных» средств выразительности и прямо сближает балладу «Корольки» со стилем зрелых опер Чайковского. Подчеркиваем, что лейтмотив здесь применен как средство музыкально-психологической характеристики, углубляющей содержание текста.

Три рассмотренных нами произведения примечательны во многих отношениях. Во-первых, Чайковский в них создает весьма конкретные образы, рисует картины реальной жизни и образы людей из народа. Во-вторых, он и здесь остается верен своему основному методу, стремясь передать прежде всего душевный мир героев. В романсе он, следовательно, идет тем же путем, что и в опере.

Близость романсов Чайковского к его операм не сводится к тому или иному количеству родственных музыкальных приемов, что вполне естественно в творчестве каждого композитора.

Романсы Чайковского послужили этюдами к его зрелым операм не в меньшей, если не в большей степени, чем мы это наблюдали в творчестве Мусоргского. Новый для своего времени оперный стиль «Онегина» был подготовлен не столько в «Опричнике», «Воеводе» и «Кузнеце Вакуле», сколько в романсах предонегинского периода.

Е. Орлова в своей книге о романсах Чайковского совершенно верно отмечает формирование характерных черт «онегинской» мелодики в романсах предшествующих лет. Нам кажется, что есть основания поставить вопрос шире: о формировании в романсах «онегинских» образов, своего рода первых набросков образов Татьяны, Ленского и даже Гремина.

Именно образы Татьяны и Ленского, душевный мир которых раскрыт Чайковским с такой глубиной проникновения, определили новый этап в развитии русского оперного реализма. Герои не совершают никаких исключительных действий, да и вообще внешнего действия очень мало в этой опере, не случайно названной «лирическими сценами».

Опера захватывает замечательным по своей правдивости раскрытием душевной красоты простых русских людей, особенно Татьяны. Сфера проявления этой красоты ограничена,— это только личные переживания. Но сила и чистота чувства, его бескомпромиссность, неразделимость любви и долга — все это делает образ Татьяны и у Пушкина, и у Чайковского типическим образом русской женщины. Замечательные образы русских женщин в произведениях Толстого, Тургенева, Гончарова и других русских писателей были созданы, конечно, не без воздействия пушкинского образа Татьяны. И можно сказать, что Чайковский воплотил в своей музыке не только черты пушкинской Татьяны, но и черты других женщин русской литературы и русской действительности. Об этом говорит Б. В. Асафьев в своем исследовании об «Онегине» Чайковского, связывая создание Чайковским образа Татьяны с эпохой, «в которую могла возникнуть некрасовская эпопея («Русские женщины».— *В. В.-Г.*) и когда впечатление от этого произведения не остывало и не могло остынуть, ибо сама действительность диктовала русской женской душе борьбу с иллюзионизмом во имя долга» [1].

Ту же мысль развивает Е. Берлянд-Черная в своей книге «Пушкин и Чайковский».

Образ Татьяны раскрывается с удивительной полнотой в сцене письма. С этой сцены-портрета Чайковский начал работу над оперой, и уже в ней он нашел все типические особенности «онегинского» оперного стиля:

---

[1] Б. В. Асафьев. Избр. труды, т. II, стр. 104.

характерную манеру вокального интонирования, почти импровизационного и в то же время строго логичного, свободно вплетающего четкие и яркие мелодические образы в полуречитативную «беседу наедине с собой»; здесь во всей полноте раскрылся и метод оркестрового письма, характерный для Чайковского: оркестр как бы «одушевляется», ведя непрерывный диалог с певцом, вся музыкальная ткань мелодически насыщена.

Все эти черты были не только средством формального обновления оперного стиля, но и единственно верными средствами раскрытия образа, в котором главное сосредоточено в глубине душевных переживаний и скупо и сдержанно проявляет себя во-вне.

Сцена-монолог огромных, небывалых в оперной литературе размеров, лишенная при этом всяких элементов внешнего сценического действия и вся построенная на совсем новой для оперы манере интонирования, не могла бы никогда удаться так сразу, если бы ей не предшествовал целый ряд эскизов-романсов.

В части исследования, посвященной романсу первой половины века, мы говорили об излюбленных «лирических героях» Алябьева, Глинки, Даргомыжского. Это понятие, с известными оговорками и уточнениями, применимо и к романсам второй половины XIX века, хотя, например, к героям песен Мусоргского эпитет «лирический» мало подходит. Можно говорить об излюбленном лирическом герое и применительно к романсам Бородина, Балакирева, Римского-Корсакова.

К романсам же Чайковского это понятие можно применить в полной мере. Будучи лирическими по преимуществу они как бы группируются вокруг определенного героя (или героев), выражая различные, но взаимосвязанные их черты. Излюбленный «лирический герой» романсов Чайковского оказывается очень близким его любимой оперной героине — Татьяне. В «лирическом герое» его романсов ясно ощутимы те же характерные черты: скромность и сдержанность внешнего выражения чувства, лишь изредка прорывающегося наружу, но таящего в себе огромную глубину и искренность.

Это особенно ясно чувствуется в ряде «романсов-признаний», предшествовавших «письму Татьяны».

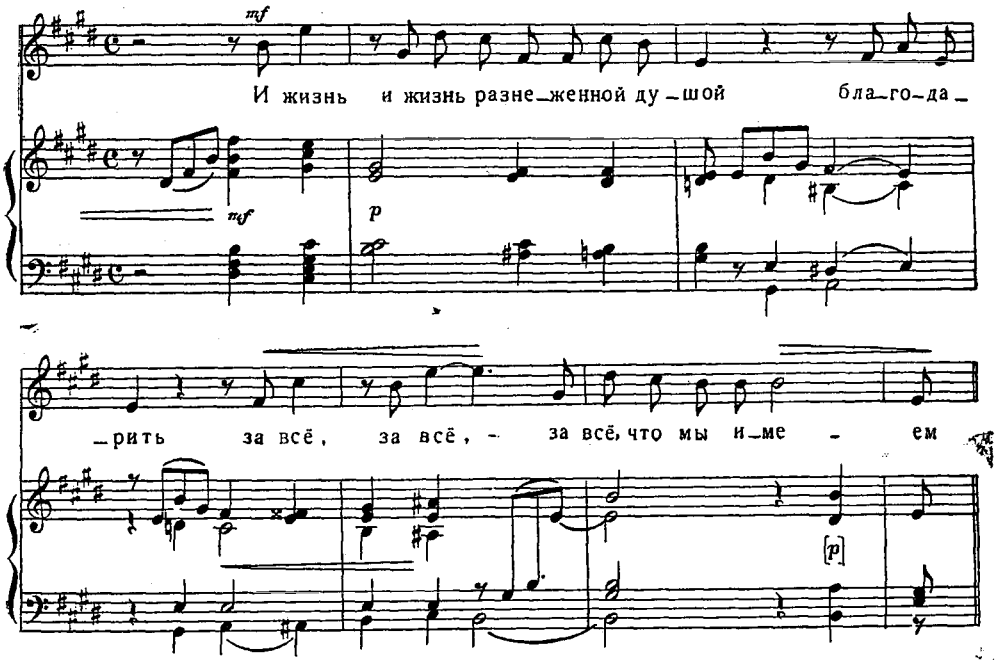
Признание Татьяны, с такой необычайной выразительностью раскрывающее весь ее душевный облик, было подготовлено в таких романсах, как «Пойми хоть раз», «Я с нею никогда не говорил», «Нет, никогда не назову», «Не долго нам гулять» и отчасти «Зачем же ты приснилася». Все это — очень сдержанная лирика, отмеченная той же юной чистотой и целомудренностью чувства, что и письмо Татьяны. В этих романсах формируется тот характерный мелодический полуречитативный, полуромансный стиль, который Б. В. Асафьев метко называет «речитативом-беседой».

В главе, посвященной творчеству Даргомыжского, мы стремились установить различие между двумя характерными для первой половины века типами декламационности («прозаическим» и «поэтическим»). Во второй половине века они развиваются, обогащаются, не меняясь, однако, в своей основе, и к ним присоединяются новые разновидности вокальной декламации. Так, Мусоргский, очень усердно работая над «прозаической декламацией», вводит в русскую музыку манеру декламации, связанную с «музыкой речи» народных сказов, причетов и т. п. Чайковский создает тип «речитатива-беседы», по внешности эмоционально-сдержанного, но скрывающего глубокие, серьезные чувства.

Эти качества чутко отразила в себе мелодика упомянутых выше романсов. Она обычно развивается в пределах небольшого диапазона, в сред-

нем регистре, выравнена ритмически (чаще всего в таких мелодиях встречается равномерное движение восьмыми). В них нет определенно выраженного, целеустремленного движения к кульминации, и сама кульминация не очень высока и не очень подчеркнута. Как на пример подготовки в романсе мелодического типа «речитатива-беседы», отмеченного свойственной ему эмоциональной сдержанностью, укажем на начальные фразы романсов «Я с нею никогда не говорил» и «Нет, никогда не назову». Такие мелодии очень отличаются от драматической декламации в романсах «Нет, только тот, кто знал», «Примирение» и других и очень близки к сдержанной лирике письма Татьяны в начальных его фразах («Я вам пишу... Чего же боле?»).

Но очень важно отметить и другую сторону этих декламационных мелодий: их постоянное тяготение к напевности, к четким мелодическим интонациям-образам, сосредоточившим в себе всю силу выразительности. Так, интонация, весьма близкая основному мотиву секвенции «мечты Татьяны», кристаллизуется (правда, не в качестве основной) в романсе «Не долго нам гулять» [1].

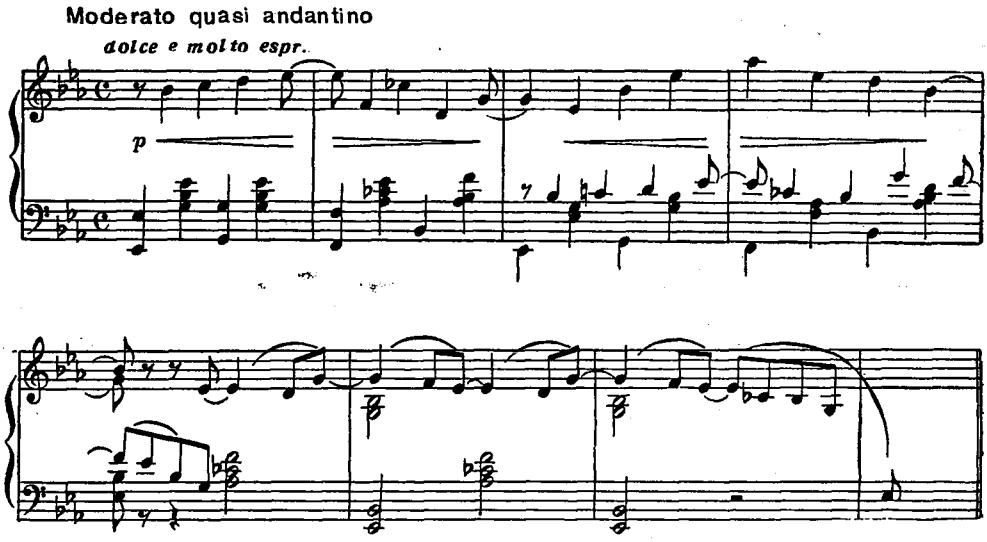


Подготовлена в романсах и характернейшая черта оркестра в сцене письма Татьяны — его пронизанность мелодическими фразами, то продолжающими договаривать мысль, когда голос умолкает, то сплетающимися с ним в диалоге. Можно было бы привести целый ряд примеров, мы ограничимся лишь одним, наиболее близким к «письму»: вступлением к романсу «Нет, никогда не назову»:

---

[1] Эту интонацию Татьяны Б. В. Асафьев сближает с интонацией «тоски Гориславы» («Ужели мне во цвете лет...»). Но важно отметить и различие: большую ритмическую расчлененность и четкость мелодии Глинки, большую неопределенность и «хрупкость» мелодии Чайковского.

Попутно заметим, что та же интонация слышна и в романсе «Зачем же ты приснилася», но там она дана уже как исходная, в романсе же «Не долго нам гулять» важно отметить кристаллизацию ее *внутри* «речитатива-беседы».



Такого рода мелодическая инструментальная фактура имеет вполне определенное психологически-выразительное значение: она как бы компенсирует эмоциональную сдержанность вокальной партии, раскрывая то, что «поет» в душе.

Здесь уместно вспомнить одно из высказываний композитора в письме к Н. Ф. фон Мекк, в котором он, сравнивая «лирический процесс» создания музыки и стихов, говорит: «Разница только та, что музыка имеет несравненно более могущественные средства и более тонкий язык для выражения тысячи различных моментов душевного настроения» [1].

В романсах предонегинского периода подготовляется не только «лирика Татьяны», но и такие патетические страницы «Онегина», как заключительная сцена. Неудержимый порыв романса на слова Фета «Пойми хоть раз» прямо ведет к признанию Онегина в заключительной сцене («Нет, поминутно видеть вас...»).

Наконец, и образ Гремина, так поднятый в опере по сравнению с литературным первоисточником, имеет свою предисторию в жанре романса. Основная характеристика Гремина, его ария, хотя и представляет собой дифирамб Татьяне, никак не укладывается в рамки любовной лирики в традиционном ее понимании. Ария полна величавого благородства, даже торжественности и, конечно, выражает не только любовь Гремина к Татьяне, но и всесторонне раскрывает облик героя, охарактеризованного Чайковским вовсе не как «немилый муж», а как человек большого внутреннего достоинства и благородства. И черты, подготовляющие эту характеристику, можно различить в благородно-величавой, серьезной кантилене таких романсов, как «Слеза дрожит», «На сон грядущий», «Ни отзыва, ни слова, ни привета»,— всех тех романсов, где непосредственность лирического высказывания умеряется серьезным тоном рассуждения, размышления вслух.

Романсы «послеонегинского» периода весьма отличаются по стилю от «предонегинских». Если в романсах, названных нами своего рода «эскизами» к «Онегину», все внимание композитора сосредоточивалось на выражении тончайших и сокровеннейших движений души, с трудом передаваемых словом, то романсы конца 70-х годов (ор. 38—1878 г. и ор. 47—1880 г.) поражают прежде всего открытостью чувства и прямолиней-

[1] П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. I, стр. 216.

ностью его выражения. Оба цикла написаны после того, как композитор преодолел тяжелый душевный кризис и, как это всегда бывает у здоровых по существу натур, с особенной жадностью возвращался к жизни, радуясь каждому новому и яркому впечатлению, радуясь творческому вдохновению. «Мне так хорошо,— писал Чайковский Н. Ф. фон Мекк,— я так покоен, доволен собой по причине успешной работы, здоровье мое в таком превосходном состоянии, в будущем так мало тревожного и грозного, что я смело могу назвать мое теперешнее состояние счастьем» [1]. В эти годы счастливого прилива жизненных сил Чайковским созданы три замечательных произведения: опера «Евгений Онегин», Четвертая симфония и скрипичный концерт. Во многих романсах этого периода очень ярко выражено чувство полноты жизненных сил. «Навстречу жизни, счастью» — такова основная художественная идея романсов «Серенада Дон-Жуана», «То было раннею весной», «О, если б ты могла», «Благословляю вас, леса», «День ли царит». Даже трагическое стихотворение Лермонтова «Любовь мертвеца» получает своеобразнейшее истолкование в музыке. В нем лишь траурная вступительная и заключительная части говорят о смерти, в трактовке же основной темы Чайковский исходит из слов, посвященных жизни, ее страстям и волнениям:

Любви безумного томленья,
Жилец могил,
В стране покоя и забвенья
Я не забыл!

Представляется неслучайным, что музыка, на которую положены эти слова, предвосхищает (даже в той же тональности!) музыку ариозо Лизы в «сцене на Зимней Канавке»: здесь выражена та же борьба живого горячего чувства любви с холодом смерти.

Резким контрастом к этому трагическому истолкованию темы любви звучит прелестный романс «То было раннею весной» (на слова А. К. Толстого) — поэма первого, радостно расцветающего чувства. В отличие от «ретроспективной» трактовки этого текста в романсе Римского-Корсакова (см. главу VII), романс Чайковского написан «в настоящем времени», как взволнованный рассказ о первом свидании. Изумительна выразительность взволнованной, торопливой, «перебивающей себя» мелодии, невольно приводящей на память слова Пушкина о Ленском:

...ветреная младость
Не может ничего скрывать:
Вражду, любовь, печаль и радость
Она готова разболтать.

Мелодия развивается почти без цезур, устремляясь к восторженным восклицаниям:

О жизнь, о лес, о солнца свет,
О юность, о надежды!

Тема стремления к счастью, радостного упоения любовью находит продолжение в романсах «О, если б ты могла» (слова А. К. Толстого) и «День ли царит». Романсы такого лирико-патетического характера мы встречали и в «предонегинском» периоде («Пойми хоть раз», «Хотел бы в единое слово»), но никогда еще Чайковский не создавал такой ликующей, радостной музыки, как в романсе «День ли царит» (слова А. Апухтина).

В мелодии этого романса сконцентрировались наиболее яркие черты мелодики Чайковского; она сочетает и чрезвычайно непосредственную,

[1] П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. I, стр. 246.

прямую выразительность отдельных интонаций, и необычайную — особенно для романса — интенсивность их развития. Романс этот принадлежит к числу «романсов-арий» с большим инструментальным вступлением и заключением, с широким симфоническим развитием. Вступление, очень близкое по типу к оперным, полное сосредоточенного раздумья, с выразительнейшими паузами — как бы передает постепенную кристаллизацию чувства в душе героя, чувства, выливающегося затем в стремительном Allegro agitato.

В соответствии с характером текста (любовные уверения, клятвы) в романсе особое значение приобретает интонация утверждения, появляющаяся в первой же фразе певца. Чрезвычайно выразительна также интонация, звучащая на словах: «всюду со мной, мою жизнь наполняя» — в двукратном повторении небольшого мотива как бы накапливается мелодическая энергия и создается устремление к мелодической вершине. Из вариантного повторения и развития этих интонаций и вырастает вся первая часть и реприза романса. Повторения отдельных небольших мотивов имеют в этом романсе особую выразительную роль — ими-то и создается тон горячей убеждающей речи.

Каждый элемент музыкальной речи здесь предельно выразителен: и мелодия, рвущаяся вперед и все выше с каждым коротким взлетом, и структура строфы, в которой дается последовательное дробление фразы до предельно мелких долей в $^1/_3$ такта[1] (восклицания: «все, все, все, все о тебе»), и композиция романса в целом — с огромной фортепианной кодой, как будто «выплеснувшейся через край» симметричной трехчастной формы.

По отношению к этому романсу впервые можно говорить с полным правом о симфонизации камерного жанра (хотя первые шаги в этом направлении были сделаны еще в романсе «Забыть так скоро»). Особая интенсивность эмоционального развития потребовала новых для романса средств выражения. Признаком симфоничности мышления здесь является и динамическая композиция с очень высоким уровнем репризы по сравнению с первой частью, и наличие коды разработочного типа.

Оставаясь в пределах выражения личных чувств, все названные выше романсы ор. 38 и 47 значительно расширяют понимание лирики. Но лирикой не исчерпывается содержание романсов этого периода. Некоторые романсы названных опусов в высшей степени примечательны широким и многогранным отражением образов окружающей действительности. Здесь и картины народной русской жизни («Кабы знала я» и «Я ли в поле да не травушка была»), продолжающие линию «Вечера» и «Корольков», и картины чужих стран, рожденные то литературными впечатлениями («Серенада Дон-Жуана»), то случайно увиденной уличной сценкой («Pimpinella» — обработка итальянской песни, слышанной от мальчика-певца), то традиционная для русского искусства, но по-новому интерпретированная сценка на балу («Средь шумного бала»). Впервые с такой силой и пафосом прозвучала в лирике Чайковского и тема природы («Благословляю вас, леса»).

В романсах-песнях «Кабы знала я» (слова А. К. Толстого) и «Я ли в поле да не травушка была» (слова Сурикова) Чайковский снова обращается к излюбленной им теме женской судьбы, девичьих мечтаний, безжалостно и грубо разрушаемых жизнью. Эта тема нашла основное выражение в судьбе его оперных героинь: Татьяны, Настасьи-«чародейки», Марии, Лизы. И если мы отмечали подготовку некоторых черт образа Татья-

[1] Обозначая цифрами количество тактов в каждой фразе, структуру первой строфы можно изобразить так: 1, 1, 2, 2, 2, 1, 1, $^1/_3$, $^1/_3$, $^1/_3$, 2. Таким образом, мы видим здесь последовательное дробление с замыканием.

ны в романсной «лирике признаний», то две названные песни являются первоначальными эскизами к портрету женщины из народа — Настасьи в «Чародейке». Народно-песенные жанровые истоки (причитание, лирическая песня-жалоба), очень ясно ощутимые в каждом из этих двух произведений, развиты здесь до масштабов оперной арии, к которой они, конечно, гораздо ближе, чем к романсу.

В песне «Кабы знала я» Чайковский, следуя основному своему методу, не ограничивается крестьянскими народно-песенными истоками, но обращается и к городской песенной лирике: один из разделов песни (molto piu mosso, vivace) прямо напоминает песни-вальсы Гурилева или Даргомыжского (например, романс последнего «Дайте крылья мне»).

В романсе «Кабы знала я» обращает на себя внимание и характер вступления. Идиллический пастушеский наигрыш противоположен по характеру самой песне. Нам представляется, что он введен здесь в том же значении, что и наигрыш пастуха в заключении сцены письма в «Евгении Онегине» — для того, чтобы своей безмятежностью подчеркнуть смятение чувств героини.

Этот и другие оперные приемы не являются случайностью в романсах данного периода. «Оперность» ощутима и в «Серенаде Дон-Жуана», которую исследователи вполне правомерно сравнивают с арией Роберта из «Иоланты». Черты оперного ариозо есть в романсе «Благословляю вас, леса». Взаимосвязь между операми Чайковского и его романсами состоит не только во внесении «романсности» в оперу, что мы отмечали при разборе «предонегинских» романсов. Она имеет и другую противоположную сторону — Чайковский вносит черты «оперности» в романс, расширяя его масштабы, используя широкое, декоративное письмо, создающее ясно и ярко очерченный образ.

Романс «Благословляю вас, леса» (на слова А. К. Толстого из поэмы «Иоанн Дамаскин») — пример такого романса-ариозо. Это один из немногих романсов Чайковского, непосредственно посвященных теме природы, и в нем сказались все характерные особенности отношения композитора к этой теме. Здесь вовсе нет звуковой живописности (столь свойственной, например, «пейзажным» произведениям Римского-Корсакова), в романсе отражена не столько сама природа, сколько восторженное преклонение перед ней «лирического героя», вылившееся в ликующем, вдохновенном гимне. Трактовка темы природы Чайковским очень отличается и от трактовки Балакирева, который нередко вносил в поклонение природе оттенок религиозности («Когда волнуется желтеющая нива», «Вчерашняя ночь»). Чайковский же отбрасывает в тексте А. К. Толстого всю вторую часть, носящую характер религиозного гимна, и оставляет лишь хвалебную песнь природе.

В противоположность Балакиреву, в произведениях которого созерцание природы усиливает чувство одиночества человека, Чайковский — словами, выбранными им для романса, прославляет единство человека с человечеством и вселенной:

О, если б мог в свои объятья
Я вас, враги, друзья и братья,
И всю природу заключить!

Романс «Благословляю вас, леса» — одно из самых совершенных произведений Чайковского. Он относится к числу сравнительно немногих страниц его музыки, исполненных внутренней гармонии, ощущения достигнутого счастья. Ощущение это очень далеко от пассивной созерцательности, от «нирваны»; полнота жизненной силы чувствуется и в спокойной, уверенной поступи мелодии, и в полнокровной, насыщенной фактуре

сопровождения. Мелодия его, видимо, возникла сразу же, при чтении поэмы А. К. Толстого — ее эскиз набросан на полях книги, рядом с отчеркнутым текстом. С удивительной естественностью она передает интонации поэтической речи, сохраняя при этом плавность и округлость. Так же как в патетическом романсе «День ли царит», Чайковский начинает романс большим сосредоточенным вступлением, усиливающим интенсивность движения ко второй части — апофеозу природы и рождаемого ею в душе человека чувства единения со всем миром. Именно эта часть (Es-dur, più mosso) и является смысловым и эмоциональным центром всего романса.

Романс «Средь шумного бала» относится к шедеврам в жанре, столь любимом русскими композиторами. Он написан в ритме вальса, танца, занимающего такое видное место в творчестве Чайковского и так разнообразно им трактованного. С ритмом вальса у Чайковского связаны едва ли не самые поэтические страницы балетов, фортепианных пьес, опер, симфонических произведений. Танец этот получает у него самое разное воплощение — от блестящей хореографической поэмы (таков, например, «Вальс цветов» из балета «Щелкунчик») до простенького «домашнего» вальса в «Детском альбоме». Вальс в романсе «Средь шумного бала» продолжает линию лирического вальса, начатую в русской музыке «Вальсом-фантазией» Глинки.

В главах первой и второй мы уделили довольно много внимания значению танца и, в частности, вальса в русской вокальной лирике, особенно подчеркивая значение вальса как лирической характеристики образа женщины. Чайковский в своем романсе следует этой же традиции, значительно ее переосмысливая.

Стихотворение А. К. Толстого, посвященное встрече на балу, подчеркивает необычность этой встречи и таинственность самой героини. В ней все загадочно, двойственно. «Тайна твои покрывала черты», «смех твой и грустный и звонкий», «я вижу печальные очи, я слышу веселую речь» — такими поэтическими эпитетами характеризует А. К. Толстой образ героини, совсем не похожий на образ царицы бала.

В соответствии с этим поэтическим портретом Чайковский очень далеко отходит от традиционной трактовки вальса. Танцевальный ритм как будто намечен пунктиром в легких аккордах сопровождения, он теряет свою ощутимость, это не столько вальс, сколько воспоминание о вальсе. Поразительна естественность, с которой «говорящая» мелодия, декламационно подчеркивающая все значительные слова, ложится на танцевальный ритм! Романс Чайковского связан не только с классической, но и с «бытовой» традицией танцевального романса. Но, взяв от этой традиции простоту и доступность манеры изложения, Чайковский создает произведение высокопоэтическое и в целом, и в мельчайших деталях. Так, например, едва ли не самый выразительный момент этого романса — появление в репризе инструментального подголоска, воспринимающегося как возникшая «в грезах неведомых» мелодия-характеристика героини.

Этот романс, продолжая линию «танцевальной лирики», вместе с тем близок по замыслу романсу Глинки «Я помню чудное мгновенье». Сходство ощутимо даже и в образах текста, как бы развивающего пушкинское противопоставление «мимолетного видения» — «тревогам шумной суеты» [1]. И тем явственнее выступает различие: недосказанность, незавершенность романса Чайковского, обрывающегося на полупризнании, полувопросе, была бы невозможна во времена Пушкина — Глинки. Она стала возможной в годы, когда тема мечты и тоски о счастье, тема несбывшихся

[1] Стихотворение А. К. Толстого как бы синтезирует образы названного пушкинского стихотворения и лермонтовского «Из-под таинственной, холодной полумаски».

надежд все острее стала звучать в русском искусстве. В творчестве Чайковского она, наряду с темой страстного порыва к счастью, звучит как одна из основных. Мы слышали ее и в раннем романсе «Нет, только тот, кто знал», и в трагическом монологе «Примирение», и во многих других романсах вплоть до последнего цикла на слова Ратгауза. И, конечно, романс «Средь шумного бала» — это не просто зарисовка «сценки на балу», а одно из своеобразнейших выражений все той же темы.

Романсы конца 60-х и 70-х годов представляют собой уже достаточно богатый материал для суждения об отношении Чайковского к поэзии как источнику и стимулу для музыкального творчества. Здесь прежде всего должен быть отмечен решительно преобладающий интерес Чайковского к поэтам-современникам и главным образом к тем из них, которые сами в своем творчестве тяготели к музыке. В письмах и высказываниях Чайковского мы неоднократно встречаем мысль о близости поэзии и музыки. В письме к Н. Ф. фон Мекк Чайковский писал о Пушкине, что он «силою гениального таланта очень часто вырывается из тесных сфер стихотворчества в бесконечную область музыки... Независимо от сущности того, что он излагает в форме стиха, в самом стихе, в его звуковой последовательности есть *что-то* проникающее в самую глубь души. Это *что-то* и есть музыка» [1].

Очень сходными словами характеризует Чайковский творчество А. Фета: «...можно сказать, что Фет в лучшие свои минуты выходит из пределов, указанных поэзии, и смело делает шаг в нашу область... ему дана власть затрагивать такие струны нашей души, которые недоступны художникам, хотя бы и сильным, но ограниченным пределами слова. Это не просто поэт, скорее поэт-музыкант, как бы избегающий даже таких тем, которые легко поддаются выражению словом» [2].

Эти высказывания композитора ясно показывают, что в творчестве таких разных по значению и по направлению поэтов, как Пушкин и Фет, он как музыкант ценил прежде всего музыкальную сторону. Отсюда его приверженность к формам напевной поэтической лирики со свойственными ей повторениями стихов, в виде ли рефрена (Апухтин — «День ли царит»), в виде ли своеобразного поэтического лейтмотива (Фет — «Не отходи от меня»), отсюда и тяготение к певучим поэтическим размерам: амфибрахию (Плещеев — «Ни слова, о друг мой», «О, спой же ту песню», Ростопчина — «И больно, и сладко», Мей — «Хотел бы в единое слово» и др.), анапесту (Мей — «Отчего», Фет — «Уноси мое сердце», Щербина «Примирение» и др.).

Тяготение Чайковского к эмоционально-музыкальной стороне поэзии, выходящей за пределы точных понятий и представлений, может служить ключом к пониманию того обстоятельства, что он, горячо любя и тонко чувствуя красоту пушкинской поэзии, лишь дважды (если считать и юношескую «Песню Земфиры») обратился к ней в своей вокальной лирике. С нашей точки зрения, причина этого в ясности и точности пушкинской поэтической речи, не допускавшей той свободы интерпретации, «договаривания», а иногда и решительного переосмысливания, которую давали полные намеков и недосказанностей стихи Фета. Поэтому творчество Пушкина, послужившее источником вдохновения для Чайковского в опере, почти совсем обойдено в его лирике.

Вероятно, и поэзия Некрасова, отличающаяся еще большей конкретностью, почти не использована Чайковским по тем же причинам, хотя он любил и ценил Некрасова как поэта.

---

[1] П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. I, стр. 26.
[2] М. И. Чайковский. Жизнь П. И. Чайковского, т. III. М., 1902, стр. 266—267.

В рассмотренный нами период, довольно пестрый по выбору имен поэтов (Пушкин, Фет, А. К. Толстой, Плещеев, Ростопчина, Апухтин, Майков, Греков, Щербина, Тютчев, Мей, Огарев, Лермонтов, Суриков и ряд переводов из Гейне, Мицкевича, Сырокомли, Гименс), Чайковский оказывает решительное предпочтение творчеству А. К. Толстого. Его привлекают очень различные стороны лирики этого поэта: и стихотворения лирико-философского характера («Слеза дрожит...», «Усни, печальный друг», «Благословляю вас, леса») и стихотворения, уже сами по себе являющиеся романсами («Средь шумного бала», «То было раннею весной», «Серенада Дон-Жуана»). Все стихи, выбранные Чайковским, относятся к лучшим произведениям этого, далеко незаурядного, обаятельного поэта, и уже одни они могли бы опровергнуть миф о «неразборчивом» отношении Чайковского к поэтическим текстам. Рассматривая самые произведения, мы стремились показать, как раскрывал, а очень часто и обогащал Чайковский в своей музыке поэтические образы.

Цикл «Детских песен» (ор. 54) играет роль своего рода интермеццо в вокальном творчестве Чайковского, отделяя вершину, достигнутую в рассмотренных выше опусах от подъема к новой вершине — циклу на слова Ратгауза (ор. 73).

Чайковский, как и многие другие русские композиторы, относился к детям и творчеству для детей внимательно и любовно. Но в отличие, например, от Мусоргского, он в своем цикле не стремился рассказать взрослым о детях. Его песни обращены к самим детям и говорят с ними на простом, понятном языке. Чайковский писал детские песни с большим увлечением, считая эту работу серьезной художественной задачей. «Работа эта очень увлекает меня, и кажется, что песенки эти выходят удачно»,— писал композитор в письме к Н. Ф. фон Мекк [1]. Прежде чем приступить к сочинению, Чайковский внимательно ознакомился с детской литературой его времени — песнями К. Альбрехта и др.

Серьезность подхода, даже некоторая дидактичность в хорошем смысле слова, проявившиеся в выборе текста, составляют характерную черту сборника Чайковского. Но именно эта дидактичность, отразившая взгляды 80-х годов на воспитание, нередко препятствует популярности многих песенок, несмотря на прекрасную их музыку.

Важно отметить, что «Детские песни» стремятся не столько забавлять ребенка (хотя среди них есть и шуточные), сколько познакомить его с жизнью, объяснить ему многое в окружающем мире.

Здесь есть и хорошо знакомые ребятам сценки из детской жизни («Бабушка и внучек», «Зимний вечер», «Зима»), и картинки природы («Травка зеленеет», «Весна», «Весенняя песня», «Осень»). Но наряду с этими традиционно-детскими темами Чайковский выбирает темы социального характера, выраженные в понятной детям форме.

Он не боится показать детям теневые стороны жизни: нищенское, бедное существование людей из народа («На берегу») и даже — заключенного в тюрьме («Цветок», «Ласточка»). Воспитание гуманизма — задача, ясно ощутимая в сборнике Чайковского, и эта сторона заслуживает быть отмеченной особо.

В музыкальном отношении лучшими являются песни, посвященные природе («Весна», «Осень», «Мой садик») или так или иначе связанные с образами природы («Цветок»). Все это песни лирического характера с очень простой, выпуклой мелодией и скромным сопровождением. Предназначены они все же не для исполнения, а для слушания детьми, для того, чтобы ввести их в мир музыки.

---

[1] П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. III. М.— Л., 1936, стр. 232.

А. Н. ПЛЕЩЕЕВ

Сохраняя во всех песнях чрезвычайную простоту изложения, Чайковский использует очень разнообразные выразительные приемы. Мы найдем здесь и песню в народном духе («Колыбельная в бурю»), и песню-балладу («Легенда»), и шуточную песню-сценку («Кукушка»), и шуточную же колыбельную-сказочку («Мой Лизочек»). Последняя песня (на слова К. Аксакова) — самая «детская» во всем сборнике. Замечателен по теплому лиризму и реалистичности конец этой песенки: последние слова сказочки произносятся совсем тихо и на одном звуке, как будто для того, чтобы не потревожить спящего ребенка.

80-е годы в творчестве Чайковского отмечены созданием ярко-драматических произведений, очень отличающихся от интимной лирики «онегинского» периода. Сильные страсти, острые драматические конфликты характерны и для оперных («Орлеанская дева», «Мазепа», «Чародейка»), и для симфонических («Манфред», «Гамлет», Шестая симфония) произведений данного периода.

Утверждение трагедийного начала именно в эти годы типично не только для творчества Чайковского, но и для всего передового русского искусства. Русские художники, как и все прогрессивные люди России, не могли не чувствовать тяжести политического безвременья, стремившегося задушить всякую живую мысль. И нужно отметить, что к чести русского

искусства оно не перестает говорить в эти годы проповеди «малых дел» о больших делах и сильных людях. Но как закономерное отражение общественной обстановки того времени в искусстве особенно сильно звучит тема трагической гибели сильной и цельной личности. В эти годы, например, создаются трагические полотна Сурикова «Боярыня Морозова», «Утро стрелецкой казни».

В своем стремлении к трагической теме Чайковский естественно сосредоточивает свое внимание на произведениях крупных форм: опере, симфонии, симфонической поэме, отодвигающих на второй план работу над камерными жанрами. Мы говорили о том, что цикл «Детских песен» является своего рода интермеццо. Таким же интермеццо можно считать и романсы ор. 57, написанные в 1884 г. И лишь с ор. 61 начинается новый подъем, ведущий к последним романсам ор. 73. В этом периоде его творчества самым важным процессом является становление трагической темы во всех жанрах, в том числе и в романсе.

В цикле ор. 57 Чайковский чаще развивает уже найденные ранее типические приемы, чем ищет новые. Здесь мы встретили ряд романсов в манере «речитатива-беседы», найденной еще в 70-х годах («Скажи, о чем в тени ветвей», «Усни!», «Лишь ты один»), романс в ритме вальса, весьма парадоксально сочетающемся с образом смерти [1] («Смерть» на слова Мережковского).

Очень яркий романс «Не спрашивай» (слова Струговщикова — из Гете) также развивает найденные еще в ор. 6 приемы драматической декламации (вспомним романс «Нет, только тот, кто знал»).

Новым словом в ор. 57 является превосходный романс «На нивы желтые» (слова А. К. Толстого). Романс этот очень характерен для Чайковского во многих отношениях. На первый взгляд его музыка как будто бы говорит о недостаточно внимательном отношении Чайковского к поэтической форме. Если в тексте А. К. Толстого мы читаем:

На нивы желтые нисходит тишина,
В остывшем воздухе от меркнущих селений,
Дрожа, несется звон... Душа моя полна
Разлукою с тобой и горьких сожалений.

то Чайковский объединяет конец третьего и начало четвертого стиха и дважды повторяет фразу «Душа моя полна разлукою с тобой», нарушая таким образом закономерности стиха.

Но в то же время романс этот является ярчайшим примером того, как углубляет Чайковский в своей музыке содержание, данное в тексте, поднимая его до высокой трагедии.

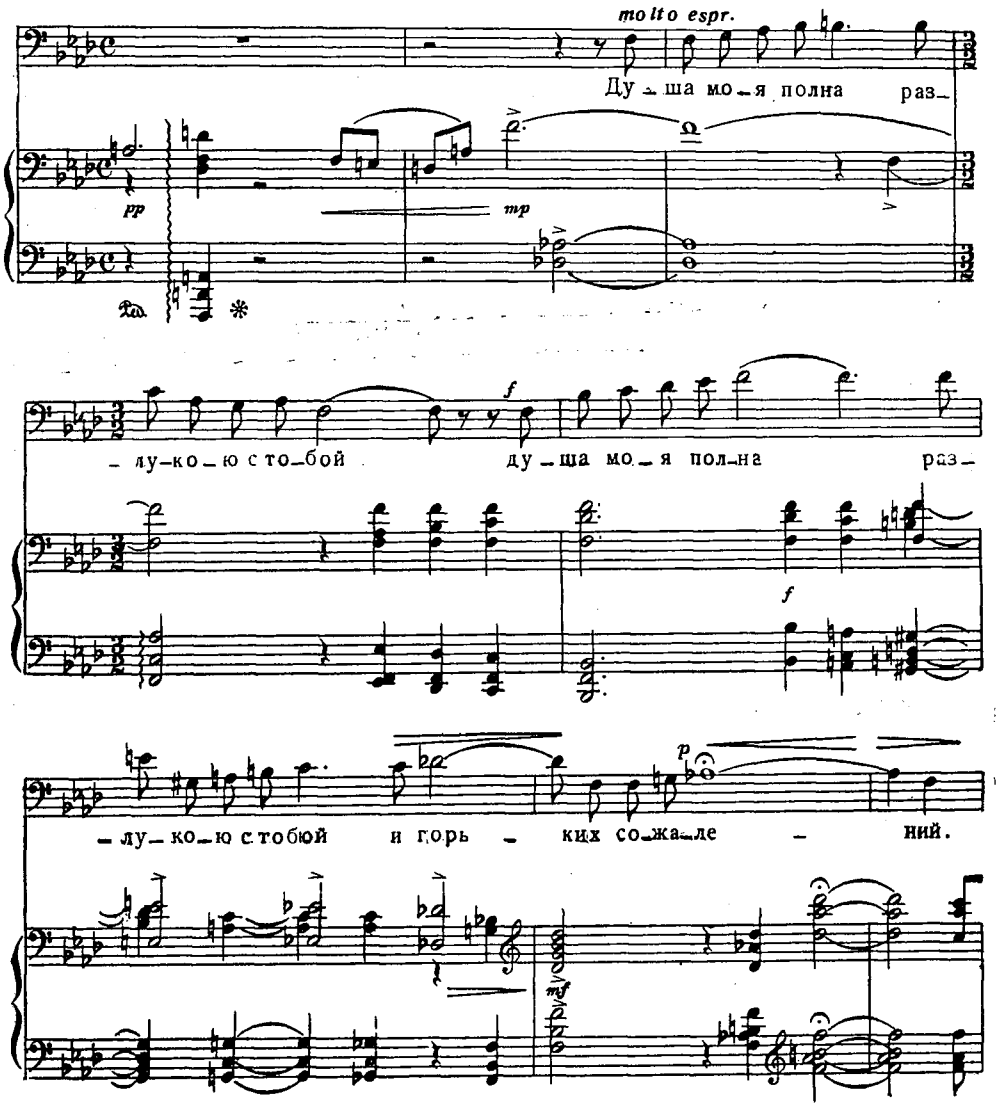
Уже вступление подчеркивает трагичность трактовки темы разлуки Чайковским. Мирная картина сельского вечера: тишина, желтые нивы, меркнущие селения, тихий колокольный звон — все это служит у А. К. Толстого контрастом к «горьким сожалениям», которыми полна душа лирического героя. У Чайковского аккорды вступительной части звучат так глухо и мрачно [2], что невольно думается — не погребальный ли это звон и не о вечной ли разлуке здесь говорится? Контрастом же к «теме разлуки» является средняя часть (начиная со слов «И каждый мой упрек»), говорящая о живых и мучительных воспоминаниях.

---

[1] Слова романса говорят о смерти в мире природы, о смерти как о естественном, нетрагическом конце бытия. Отсюда и неожиданное, на первый взгляд, использование ритма вальса, и общий — довольно светлый — колорит музыки.

[2] Гармонический план вступления (такты 1—14) очень своеобразен и выразителен. Особенно отметим избегание тоники (вступление начинается как бы в b-moll) и очень длительное, широкое использование уменьшенных септаккордов.

Все средства выразительности направлены к тому, чтобы подчеркнуть тему разлуки как трагическую тему. Огромное выразительное значение имеет своеобразнейшая интонационная подготовка слова «разлука», которому предшествует напряженно звучащая остановка мелодии на IV повышенной ступени. На самом же слове «разлука» впервые, после очень длительной подготовки во вступительной части романса появляется тоника основной тональности (f-moll). При повторении слов: «душа моя полна разлукою с тобой» слово «разлука» отмечено острым интонационным оборотом и цепью неустойчивых гармоний:



Не случайно тема разлуки повторяется еще раз в конце романса в качестве репризы.

Романс «На нивы желтые» — это еще одно и очень яркое выражение той темы «несбывшихся надежд», возникновение которой мы отметили в романсе «Средь шумного бала». Но здесь эта тема прозвучала уже с огромной, подлинно трагической силой.

* * *

В последующих вокальных произведениях Чайковского все яснее дает себя знать стремление к объединению произведений одного опуса в музыкально-поэтический цикл. Тем самым романс как бы приближается к крупным формам; Чайковский уже не ограничивается фиксацией в романсе одного чувства, одного настроения, а стремится раскрыть целый комплекс многообразных и противоречивых переживаний, группируя романсы то по принципу контраста (ор. 65), то по принципу развития по восходящей линии (ор. 63). В последних же романсах (ор. 73) можно прямо отметить черты симфонической цикличности.

Романсы каждого из ор. 63, 65 и 73 объединены уже самым выбором поэтического материала. Ор. 63 написан на слова поэта К. Р. (Константина Романова), ор. 65 на слова различных французских поэтов (в оригинале), ор. 73 на слова Д. Ратгауза. Ор. 60, самый пестрый по выбору текстов (здесь использованы стихи Хомякова, Фета, Плещеева, Пушкина, самого Чайковского, Апухтина, Полонского, Некрасова), объединен господствующим в нем образом ночи [1] (романсы «Вчерашняя ночь», «Ночи безумные», «Ночь», «Нам звезды кроткие сияли»). Это в какой-то мере предваряет замысел «Пиковой дамы», все действие которой (кроме первой картины) происходит вечером или ночью. Кроме того, в этом цикле можно проследить концентрацию внимания композитора на некоторых, особенно типичных для него музыкально-поэтических образах, характерных интонациях, что ведет уже к музыкально-тематическому объединению цикла. Эта тенденция находит свое полное выражение в цикле ор. 73.

Образ ночи находит очень разнообразное выражение в цикле ор. 60. Здесь мы видим и страницы светлой, «пейзажной» лирики: таковы обрамляющие цикл романсы «Вчерашняя ночь» и «Нам звезды кроткие сияли», и образ ночи, вызывающий в душе горькие сожаления о прошлом (романс «Ночь» на слова Полонского и отчасти «Нам звезды кроткие сияли» — конец), и образ душной, угарной, бессонной ночи («Ночи безумные» на слова Апухтина). С образом ночи связана и «Песня цыганки».

Романс на слова Хомякова «Вчерашняя ночь», так же как и «Подвиг» на его же слова, сам Чайковский считал лучшими в цикле. В отличие от остальных романсов, сочинявшихся медленно и с трудом, эти два произведения возникли как непосредственный отклик на сильное поэтическое впечатление. В письме к М. И. Чайковскому композитор писал о Хомякове: «Какой это был поэт и что за прелесть избранные мной два стихотворения! Они так оригинальны и прелестны, что я чувствую, что и музыка моя вышла очень удачна и лучше, чем во всех остальных» [2].

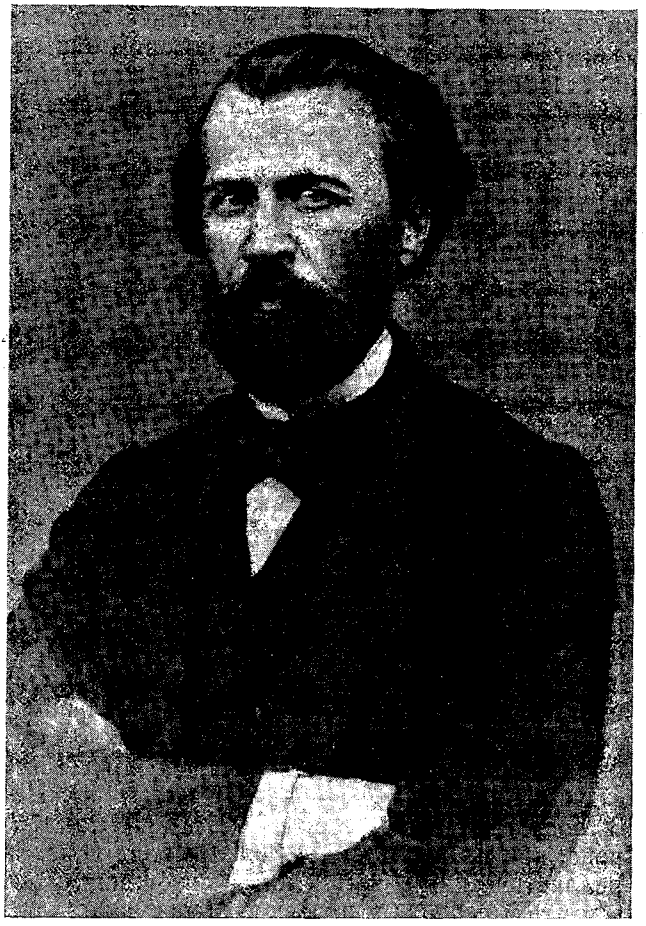
Романс «Вчерашняя ночь» совсем непохож на романс Балакирева на тот же текст. Здесь нет никаких порывов в надзвездные сферы,— это очень земная, полная живой человеческой радости, музыка. Надо особенно отметить очень тонкое отражение поэтической формы в музыке этого романса (в чем критика так часто вовсе отказывала Чайковскому). Своеобразнейшая ритмическая структура стиха (чередование «длинных» четырехстопных амфибрахических стихов с «короткими», одностопными), очень выразительно подчеркивающая отдельные слова, отражена даже в музыкальной структуре фортепианного вступления.

Последний романс цикла «Нам звезды кроткие сияли» относится к лучшим страницам пейзажной лирики Чайковского. В нем много общего с ранним (ор. 16) романсом «Погоди!» — первым образцом жанра «ноктюрна» в вокальном творчестве Чайковского: здесь та же спокойная кан-

---

[1] Это отмечается в книге Е. Орловой «Романсы Чайковского».

[2] М. И. Чайковский. Жизнь П. И. Чайковского, т. III, стр. 130.



Я. П. ПОЛОНСКИЙ

тилена, тот же «мерцающий» фон сопровождения, наконец, очень сходные «вздыхающие» интонации в фортепианной партии (в данном случае возникающие, как «эхо» фраз голоса). Но, если в романсе «Погоди» до конца сохраняется безмятежный, созерцательный тон, то в романсе из ор. 60 реприза неожиданно прерывается драматическими восклицаниями («Когда ж, о сердце, все, что было /Что нам весна с тобой дарила/ Забудешь ты?»).

В двух других романсах образ ночи получает трагическую окраску: ночь рождает в душе человека горькие сожаления об утраченном и о несовершившемся. Здесь очень показателен даже самый выбор тональностей.

Оба рассмотренных нами выше вокальных ноктюрна написаны в светлых, мажорных тональностях: «Вчерашняя ночь» в As-dur, «Нам звезды кроткие сияли» в E-dur. Романсы же «Ночи безумные» и «Ночь» — в элегической тональности g-moll.

В романсе «Ночи безумные» исследователи обычно отмечают воздействие цыганской мелодики. Думается, что на эту мысль больше наталкивает текст, чем сама музыка, так как интонаций, близких цыганскому «надрывному», мелодраматическому пению, здесь не больше, чем в очень многих романсах Чайковского (например, в романсах «Он так меня

любил», «Примирение» и т. д.). Драматизм романса создается не самими интонациями, как таковыми, а контекстом, в котором они появляются.

Этот романс — пример исключительного единства развития и той «направленности формы» к слушателю, которой Б. В. Асафьев посвятил одну из самых интересных своих статей о Чайковском[1]. В основе композиции лежит варьированно-строфическая форма, настолько сильно драматизированная и симфонизированная, что романс превращается в вокальную поэму-монолог. Если в первой строфе взволнованные интонации никли и угасали, не развернувшись, то во второй — они ведут к полным отчаяния восклицаниям.

После очень яркой кульминации (на словах «мне указало, что было в вас ложного») уже нельзя дать еще более высокую, этого не позволили бы ни возможности человеческого голоса, ни просто чувство меры. И Чайковский повторяет кульминацию, но при этом применяет один из излюбленных своих приемов: отступление для большего разбега. Третья строфа начинается на сексту ниже первых двух (ее начало служит своего рода предъиктом к репризе), и потому кульминация, абсолютно равная по высоте предыдущей, воспринимается как несравненно более яркая. Так в малой форме романса находят применение принципы, типичные для симфонизма Чайковского.

Романс «Ночь» на слова Полонского выражает чувства горечи и сожаления более сдержанно. Он более обычен для Чайковского и по форме выражения: это одна из характернейших «речевых» мелодий, интонации которой проникают в партию фортепиано, все время ведущую диалог с голосом. Интонации этого романса (декламация в триольном ритме) сближают его со многими другими произведениями. Можно без труда найти родственные интонации в романсах «Ни слова, о друг мой», «Примирение» (эпизод «Пусть надеждой и лживой мечтой») и «Ночь». Эти романсы как бы подготавливают собой последний цикл («Мы сидели с тобой» и «Снова, как прежде, один»). Такого рода вокальная декламация рождена реалистическими, житейскими интонациями скорбно-взволнованной речи, готовой перейти в напевное причитание.

Особое место в цикле занимает «Песня цыганки» (слова Полонского), отличающаяся удивительной глубиной, задушевностью и целомудрием чувства. В песне нет и малейшего элемента «цыганщины» в дурном смысле этого слова, эта песня продолжает ту традицию искусства, которая представлена пушкинскими «Цыганами», стихотворной повестью Апухтина «Старая цыганка», глубоко трогательным эпизодом в «Очарованном страннике» Лескова, посвященном цыганке Груне. Образ цыганки, созданный Чайковским в его песне, почти сценически конкретен: здесь и переборы гитары, и характерное для цыганского пения использование «бархатного» низкого регистра голоса, и переход от напева к задушевным декламационным интонациям в средней части романса («Вспоминай, коли другая...»).

Ор. 63 весь написан на слова одного поэта — К. Р. (Константина Романова). Стихи его не отличаются особыми художественными достоинствами, хотя с точки зрения техники стихосложения здесь все обстоит гладко и благополучно. Это был один из поэтов, пользовавшихся известностью в свое время, но совершенно забытых впоследствии; стихи его живут только в романсах Чайковского.

Однако знакомству и творческому общению Чайковского и К. Р. мы обязаны тем, что до нас дошли интереснейшие высказывания композитора о соотношении музыки и поэзии, сформулированные в письмах к К. Р. Письма эти относятся к 1890 г. и поэтому могут рассматриваться как итог творческих исканий Чайковского.

[1] Б. В. Асафьев. Избр. труды, т. II, стр. 64—70.

Самое важное в этих высказываниях — глубокое, чуждое натурализму понимание правды в искусстве и, в частности, правды выражения слова в музыке.

«Наши музыкальные критики,— пишет Чайковский,— упуская часто из виду, что главное в вокальной музыке — правдивость воспроизведения чувств и настроений, прежде всего ищут неправильных акцентов, не соответствующих устной речи, вообще, всяческих мелких декламационных недосмотров, с каким-то злорадством собирают их и попрекают ими автора...» И далее: «Человек под влиянием аффекта весьма часто повторяет одно и то же восклицание, одну и ту же фразу... Но даже если бы в действительной жизни ничего подобного никогда не случалось, то я нисколько бы не затруднился отступить от реальной истины в пользу истины художественной. Эти две истины совершенно различны...» [1].

Цикл на слова К. Р. включает в себя очень различные произведения. Салонный тон гладких, но безличных стихов поэта не мог не сказаться в музыке таких романсов, как, например, «Я сначала тебя не любила» и «Первое свидание», музыка которых, близкая к салонному романсу, мало индивидуальна, и только некоторые частности говорят о том, что они написаны большим мастером. Гораздо более удачен романс «Я Вам не нравлюсь», но и он продолжает линию «романсов-признаний», особенно характерных, как уже говорилось выше, для предонегинского периода, и не вносит в этот род лирики ничего существенно нового. Серенада «О дитя, под окошком твоим» также не выходит за пределы обычных романсов-серенад.

Но цикл ор. 63 включает и замечательный романс «Растворил я окно» — один из популярнейших у Чайковского. Как и все лучшие произведения композитора, он отличается очень большой ясностью, концентрированностью тематизма. Мягко вздымающиеся «лирические волны» его мелодии чрезвычайно типичны для произведений Чайковского, выражающих стремление к свету, к счастью. Вместе с тем такой тип мелодии тесно связан с типическими интонациями бытового романса, что отмечалось нами в первой главе. Напомним романс Варламова «На заре ты ее не буди» или вступление к романсу Гурилева «Еще на заре моих дней».

Чайковский концентрирует, типизирует такого рода интонации, становящиеся у него определенным выразительным комплексом. Мы увидим в дальнейшем, как интонация, очень близкая основной интонации романса «Растворил я окно», становится одной из тем, проходящих через весь цикл ор. 73.

Романс-ноктюрн «Уж гасли в комнатах огни» очень близок романсу из предыдущего цикла: «Нам звезды кроткие сияли». Но здесь на первый план выдвигаются колористические задачи, фортепианная партия перестает быть «фоном», хотя бы и очень выразительным, и приобретает самостоятельное образное значение. Весьма характерно, например, что мелодия, очень напевная в начале романса, в дальнейшем не развертывается широко, а сменяется сдержанной, вполголоса, речитацией на одном звуке, «расцвечиваемой» сменой гармоний в партии фортепиано.

Партия же фортепиано сохраняет самостоятельное музыкальное значение с начала романса до самого конца, где в «тающей» коде повторяется основная мелодическая фраза романса. Можно сказать, что фортепианная партия как бы «вбирает» в себя голос, превращая его в один из элементов фактуры. Этот романс с его прозрачной хрупкостью очень близок нежнейшим вокальным «акварелям» Рахманинова: «Островок», «Здесь хорошо», «Сирень» и др.

---

[1] М. И. Чайковский. Жизнь П. И. Чайковского, т. III, стр. 383—384.

Шесть французских романсов, посвященных Дезире Арто, занимают особое место в вокальном творчестве Чайковского. Благодаря тому, что они в оригинале были написаны на французский текст и что в переводе неизбежно ослаблялась связь музыки с текстом,— они не стали популярными, за исключением, быть может, первой «Серенады» («Ты куда летишь, как птица»). Но более глубокая причина может быть усматриваема в том, что и сам музыкальный язык цикла ор. 65 в наименьшей степени связан с русскими национальными истоками. Конечно, Чайковский остался самим собой и в этом цикле, где мы ясно ощущаем характерные особенности его стиля, наряду с музыкальными «галлицизмами». Но этот цикл может служить лишним доказательством того, что музыка Чайковского теснейшим образом связана с интонациями русской речи и что там, где эта связь нарушается, ослабевает и характерность мелодики.

В этом цикле необходимо особенно подчеркнуть контрастность входящих в него романсов: наряду с солнечными, жизнерадостными романсами, подвижными и ритмически легкими (две серенады, «Рондель»), мы встречаем такие трагические страницы, как «Разочарование» («Déception») и «Слезы» («Les larmes»). Таким образом, романсы ор. 65 являются важным этапом в процессе объединения романсов одного опуса в единый, охватывающий круг контрастных образов цикл.

Этот процесс завершается в цикле ор. 73 — самом симфоническом из всех вокальных циклов Чайковского. Он написан на слова Д. Ратгауза.

Обращение Чайковского к творчеству этого посредственного поэта произошло по случайному поводу. Поэт сам прислал композитору свои стихи с просьбой положить их на музыку. Письмо Чайковского к Ратгаузу, очень любезное и благожелательное, не оставляет, однако, сомнения в том, что композитора привлекли не поэтические достоинства текста, а то трагическое ощущение действительности, которое проникало не только в творчество крупных художников, но и в творчество второстепенных поэтов, подобных Ратгаузу.

Чайковский писал Ратгаузу: «Меня просто заинтересовал вопрос, почему вы склонны к грусти и печали. Есть ли это следствие темперамента или каких особенных причин?... Я имею претензию в музыке своей быть очень искренним — между тем, ведь я тоже, преимущественно, склонен к песням печальным и тоже, подобно вам, по крайней мере в последние годы, не знаю нужды и, вообще, могу считать себя человеком счастливым»[1].

Нет сомнения, что при отмеченной в письме созвучности настроений лирики Ратгауза и творчества последних лет Чайковского романсы на слова Ратгауза являются не столько выражением текста в музыке, сколько переосмыслением этого текста. Музыка их далеко выходит за пределы смутной тоски и печали, выраженной в стихах; в ней, как и в Шестой симфонии Чайковского, звучит трагедия целого поколения.

Близость образов последнего цикла и последней симфонии отмечается Е. Орловой в ее книге о романсах Чайковского[2], ею же высказана мысль о симфоничности самой композиции цикла. Мысль эту хочется, однако, развить подробнее.

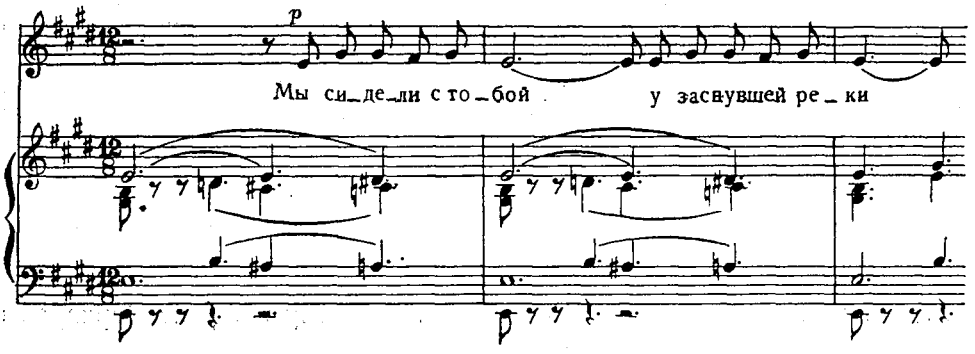
Органичность цикла, как музыкального единства, является результатом огромной выразительности тематизма. Скорбь одиночества, тоска о несовершившемся, стремление к свету и радости, вопреки мрачной действительности — все эти образы находят выражение в лаконичных, обобщенных музыкальных темах, близких темам симфонических и камерных произведений Чайковского.

---

[1] М. И. Чайковский. Жизнь П. И. Чайковского, т. III, стр. 629.
[2] Е. Орлова. Романсы Чайковского, стр. 31.

Они появляются уже в первом романсе «Мы сидели с тобой». Слова этого романса ничем не выделяются среди множества вяло-элегических стихотворений, заполнявших страницы журналов того времени. Музыка же полна трагического пафоса, и мы вряд ли ошибемся, если скажем, что в ней звучит не сожаление о невысказанных любовных словах, а трагедия личности, не смогшей раскрыть и высказать себя вполне — типичная трагедия поколения 80-х годов.

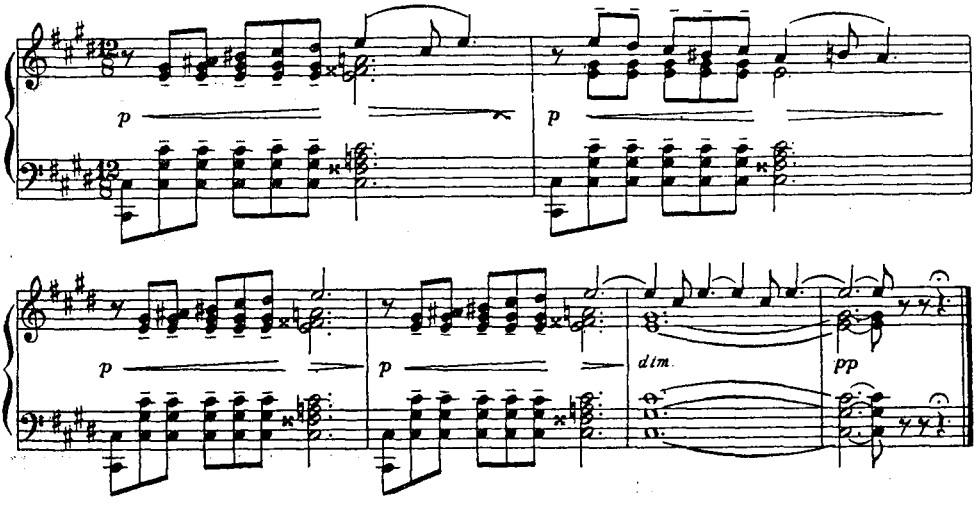
Скорбные интонации голоса, все время возвращающиеся к исходному звуку, очень характерны для Чайковского. Они слышались уже в романсе из ор. 6 — «Ни слова, о друг мой». Но здесь выразительность их усилена фортепианной партией, также очень образной. В ней мы слышим размеренное повторение одной и той же последовательности, образующее своего рода «неразмыкаемый круг» [1]:



Этот скорбный образ, вызывающий представление о чем-то неотвратимом, неизбежном, психологически близок образам «фатума» в симфоническом творчестве Чайковского.

В заключительном разделе романса, на словах «Ах, зачем, ах, зачем...» рождается стремление разорвать этот круг, вырваться на свободу, к свету, к людям. Возникает новый образ, близкий лирическим порывам в романсах, подобных романсу «Растворил я окно».

Но стремление не может развернуться во всей полноте. Едва ли не самый выразительный момент романса — фортепианное заключение с его надломленными интонациями и остановками на напряженно неустойчивой гармонии двойной доминанты:



[1] Здесь есть нечто общее с образностью гармонического «кружения» в «Двойнике» Шуберта.

Два противоположных образа, данные в первом романсе как противопоставление жестокой действительности и стремления человека к радости, в последующих двух романсах развиваются самостоятельно и раздельно.

Романс «Ночь» («Меркнет слабый свет свечи») развивает первый образ, еще более усиливая его выразительность. Нетрудно заметить, например, интонационное родство фраз «ничего не сказал» из романса «Мы сидели с тобой» и «с непонятной силой» из романса «Ночь». Но в романсе «Ночь» интонационный язык значительно острее, драматичнее, что слышно уже в первой фразе голоса с ее кратким подъемом по звукам уменьшенного трезвучия и хроматическим соскальзыванием вниз.

Чайковский намеренно отказывается здесь от свойственной ему певучести мелодий и сосредоточивает все внимание на речевой выразительности. Голос то скорбно «роняет» задумчивые фразы, то повышается до полного отчаяния призыва.

Если во втором романсе цикла углублялся и развивался образ скорби, то в третьем («В эту лунную ночь») — развивается образ стремления к свету. В основе его тематизма лежит то же мягкое восходящее движение, которое нами было отмечено в заключении романса «Мы сидели с тобой».

Теперь эта тема принимает облик баркаролы, что подчеркивается размером $^9/_8$ и плавным колыханием партии фортепиано. Но та «надломленность», которую мы отмечали в коде романса «Мы сидели с тобой», и здесь не исчезла, а даже обострилась. В светлую лирику баркаролы вторгается полный драматизма возглас: «Дорогая, прости! Снова жизни волна нам несет день тоски и печали!»

Заключение же является почти буквальным повторением заключения романса «Мы сидели с тобой» — даже и в гармоническом отношении (сопоставление терцквартаккорда двойной доминанты и тонического трезвучия).

По своему образному содержанию этот момент очень близок некоторым, весьма характерным для Чайковского эпизодам в его симфонических произведениях, например, вторжениям «тем фатума» в развитие лирических тем.

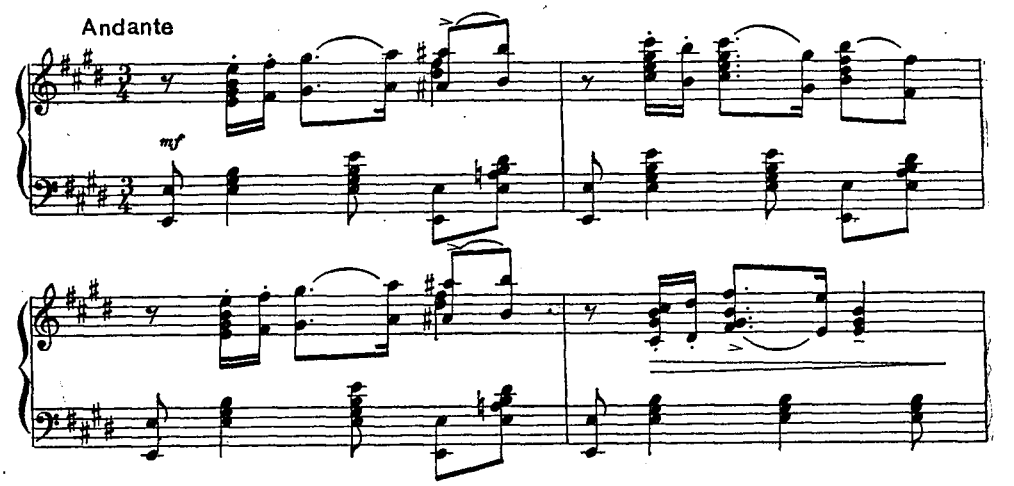
В первых трех романсах (с нашей точки зрения именно в трех, а не в двух, как считает Е. Орлова) появляются все основные музыкальные образы цикла.

Два основных контрастных образа сопоставлены уже в первом романсе, который можно сравнить в этом смысле со вступлением в симфоническом цикле. Затем каждый из образов этого «вступления» получает самостоятельное развитие (своего рода «главная» и «побочная» партии). Трагическое заключение романса «В эту лунную ночь» замыкает первый круг.

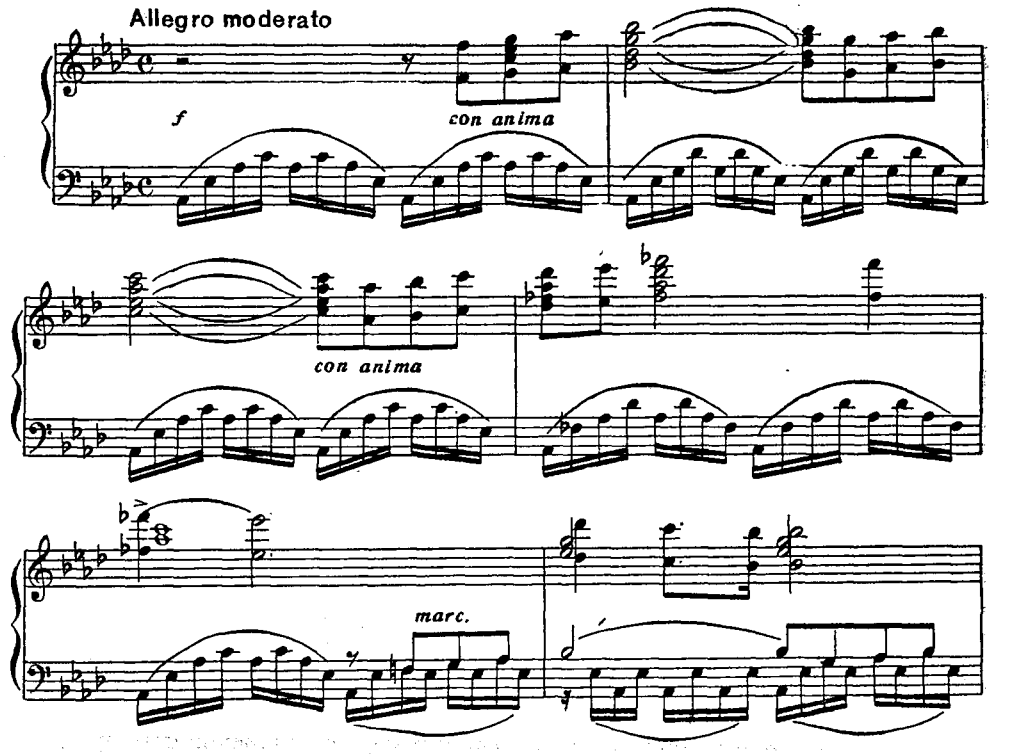
Последующие три романса дают как бы второй круг развития уже знакомых слушателю образов.

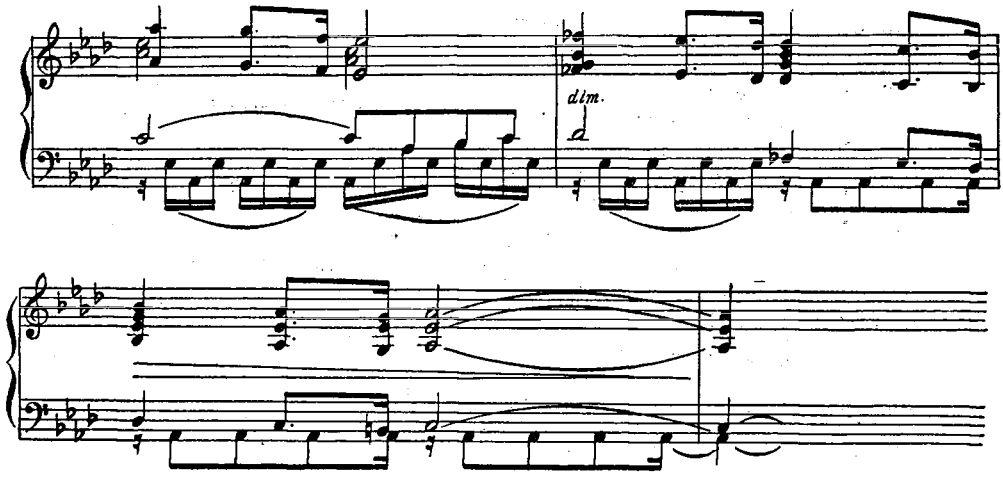
Романсы «Закатилось солнце» и «Средь мрачных дней» развивают ту же тему стремления к свету и к счастью, которая лежала в основе романса «В эту лунную ночь». Теперь развитие ее ничем не нарушается и не омрачается.

Романс «Закатилось солнце» выполняет в цикле функцию жанрового интермеццо. Это самый светлый, безоблачный эпизод цикла, радостный его характер подчеркивается легким, танцевальным движением; романс написан в ритме болеро, особенно явственно звучащем в фортепианном вступлении и заключении:



Следующий за этим романс «Средь мрачных дней» очень близок романсу «В эту лунную ночь» и даже написан в той же тональности (As-dur). Но лирическая созерцательность сменилась здесь патетикой, напоминающей романсы «Хотел бы в единое слово», «День ли царит» и другие романсы дифирамбического характера. В тематизме романса и особенно в его развитии есть много общего и с темой любви из «Пиковой дамы». Это особенно ясно видно во вступлении к романсу:





Этот пламенный гимн жизни и любви является эмоциональной кульминацией всего цикла, в нем — и в словах, и еще ярче в музыке — высказана главная художественная идея всего произведения:

И страстно вновь хочу я жить,
Тобой дышать, тебя любить!

Но в последнем романсе («Снова, как прежде, один») вновь побеждают образы скорби и одиночества. Тематически он ясно связан с первым романсом цикла, но скорбные интонации здесь приобретают еще более определенную выразительность, еще большую силу обобщения. Весь романс вырастает из одной интонации, монотонность повторения которой становится здесь особым художественным приемом для выражения неизбывной скорби. Тот же выразительный смысл имеет подчеркнутая статичность гармонии и фактуры сопровождения: в продолжение всего романса, не умолкая, звучит органный пункт на тоническом звуке (ля). Не умолкая, повторяется в сопровождении и характерный для Чайковского «мотив вздоха», звучащий здесь подобно болезненному стону.

Так сталкиваются в последнем цикле Чайковского образы ликования и скорби, стремления к счастью и тоски о нем. В этом глубоко жизненном сплетении противоречивых чувств и мыслей сила музыки Чайковского, покоряющей прежде всего правдой высказываний о себе самом, о людях и действительности своего времени. Этим и замечателен последний цикл романсов Чайковского, где в скромных рамках «камерной музыки» нашла выражение трагическая тема судьбы человека, страстно любящего жизнь и тем острее ощущающего все ее противоречия. И художественное мировоззрение Чайковского, и его творческий метод композитора-реалиста остаются едиными в больших и в малых произведениях, что мы и стремились показать при анализе.

Этим исключительным единством метода объясняются в конечном счете и такие частные, но очень важные моменты, как сближение мелодического стиля романса и оперы или как проникновение вокально-речевых интонаций в мелодику симфонических произведений и, наоборот, симфонических приемов развития в вокальную музыку.

Достигнутое этим обогащение и вокальной, и инструментальной музыки свидетельствует не только о мастерстве композитора, но прежде всего — о плодотворности избранного им реалистического метода, который в музыкальном творчестве всегда неразрывно связан с опорой на мелодию — основу музыкального образа.

Глава X

РУССКИЙ РОМАНС КОНЦА XIX И НАЧАЛА XX СТОЛЕТИЯ. РОМАНСЫ РАХМАНИНОВА

Поздними романсами Чайковского и Римского-Корсакова замыкается большой период развития русского классического романса, охватывающий почти все XIX столетие. Классические традиции продолжают жить и в музыке конца XIX и начала XX столетия, но развитие их совершается в гораздо более сложных и противоречивых условиях.

И в XIX веке русская классическая музыка также развивалась в борьбе с антиреалистическими течениями, с косностью и рутиной представителей «официального» искусства. Шли горячие споры и внутри самого реалистического направления. Взгляды композиторов-реалистов на общественные задачи искусства, на вопросы народности в музыке, на наследие прошлого, на вопросы мастерства были едины в своей основе, но очень различны по форме выражения.

На рубеже XIX и XX веков борьба направлений принимает несравненно более острый характер в связи с новым, пролетарским этапом революционного движения, наступление которого сказалось во всех областях идеологии, в том числе и в искусстве. Лишь немногие представители художественной интеллигенции по-настоящему понимали все значение того, что на историческую арену вышла новая революционная сила — пролетариат, уже начавший свое идейное вооружение передовой марксистской теорией. Произведений, непосредственно отражающих рабочее движение, даже и в литературе было создано незначительное количество. Горький, основоположник социалистического реализма в литературе, крепко связавший свое творчество с рабочим движением России и всего мира, резко выделяется по масштабу и силе дарования среди других писателей и поэтов, сочувствовавших рабочему революционному движению и по мере своих творческих возможностей пропагандировавших его идеи.

Движение революционного пролетариата нашло свое музыкальное отражение в революционной песне, являвшейся массовым, могущественным орудием агитации. Песни эти, распевавшиеся на рабочих демонстрациях и маевках, переходили из уст в уста, постепенно отшлифовываясь и становясь особым песенным жанром, имеющим не только тематическую, но и музыкально-стилистическую определенность. Но влияние его на жанры профессиональной музыки было в то время еще очень небольшим.

Однако волна возмущения политикой царского правительства, переходившего от кровавых расправ с рабочими к лицемерным обещаниям «свобод» и к новым расправам, была так широка, что даже и очень

далекие от рабочего движения художники приобщались к нему в своей ненависти к самодержавию. Это особенно ясно почувствовалось в годы первой революции (1905—1907), нашедшей отражение и в ряде стихотворений Блока, и в острых рисунках-памфлетах Серова, и в «Золотом петушке» Римского-Корсакова. Именно в эти годы композиторы обрабатывают старые песни, выражающие силу и мощь народа и в то же время воспринимающиеся как бунтарские («Дубинушка» Римского-Корсакова и «Эй, ухнем» Глазунова).

Но многие представители искусства сознательно отворачивались от нарастающей революционной волны, уходя в область «искусства для искусства», что объективно означало переход в лагерь реакции. Идейный кризис в русском искусстве принял особенно острые формы после поражения первой революции.

Модернистские художественные течения зародились в России еще в конце 90-х годов, но тогда они выглядели простым подражанием образцам «новейшего» («moderne») западноевропейского искусства. Чем дальше, тем больше распространялись они в России, особенно в годы реакции, когда вся общественная атмосфера им особенно благоприятствовала.

Интерес к западноевропейским новинкам проявился и в области романса. На «Вечерах современной музыки», в концертах «Дома песни» Олениной-д'Альгейм, в концертах различных иностранных и русских камерных певцов все более и более значительное место занимают вокальные произведения Вольфа, Регера, Дебюсси, Равеля.

Многие песни Гуго Вольфа, композитора, вовсе не являющегося последовательным модернистом и в лучшей части своего творчества опирающегося на классические традиции, свидетельствуют о начале кризиса песенного жанра в западном искусстве конца XIX века, что проявилось прежде всего в отходе от мелодического вокального стиля. Поставив себе задачей как можно точнее отразить в музыке поэтический текст, Вольф нередко сбивается на натуралистическое, чрезмерно детальное иллюстрирование в музыке, в ущерб единству мелодии. Весьма примечательно, что в своих песнях на народные тексты (итальянские и испанские циклы) Вольф даже не стремился передать национальный колорит.

И в изысканно красивых песнях композитора-импрессиониста Дебюсси мелодия также распадается на отдельные, слабо связанные друг с другом фрагменты. Декламационность песен Дебюсси большей частью опирается не на интонации живой естественной речи, а на условную декламацию актеров модернистского театра с ее переходами от таинственного полушопота к многозначительным возгласам, как будто таящим в себе намеки на иной, скрытый от непосвященных смысл речей.

В тех случаях, когда композиторы-импрессионисты обращались к народно-песенным источникам (испанские, греческие и еврейские песни Равеля), их музыка становилась ярче, яснее, значительнее. Но и здесь давала себя знать ограниченность их творческого метода: народная песня рассматривалась не столько как выражение национального характера и всей жизни народа, сколько как источник обновления и освежения музыкального языка. Примером могут служить «Мадагаскарские песни» Равеля, своего рода музыкальная аналогия к таитянским живописным циклам Гогена.

Развитию модернистских направлений в русской вокальной лирике весьма способствовало обращение композиторов к поэзии того времени. В поэзии, как и в живописи, и в музыке, в те годы (конец XIX — начало XX века) возникает множество отдельных направлений и групп, выступавших с громкими декларациями, противопоставлявших себя другим и часто враждовавших между собою. Но все они сознательно отгора-

живали искусство от жизни или даже противопоставляли его жизни, как некую «высшую реальность».

Именно такое противопоставление видим мы в книге «Символизм» Андрея Белого — одного из идеологов модернизма. Он писал: «Начиная с низших форм искусства и кончая музыкой, мы присутствуем при медленном, но верном ослаблении образов действительности. В зодчестве, скульптуре и живописи эти образы играют очень важную роль. В музыке они *отсутствуют* (курсив наш.— *В. В.-Г.*). Приближаясь к музыке, художественное произведение становится и глубже и шире... всякая форма искусства имеет исходным пунктом действительность и конечным — музыку, как чистое движение» [1].

Так, совершенно недвусмысленно «глубина» искусства противопоставляется его связям с действительностью, которые применительно к музыке отрицаются начисто.

Естественно, что и поэтическое искусство модернизма, и его эстетика могли оказывать только отрицательное воздействие на музыку. Лидеры музыкального модернизма держали курс на творчество символистов, акмеистов и т. п. Журнал «Музыка» имел специальный отдел: «Тексты для музыки», где печатались предлагаемые вниманию композиторов стихи А. Белого, Федора Сологуба и др.

Вокальное творчество композиторов рассматриваемого периода весьма трудно поддается четкому разграничению на реалистическое и модернистское. В ряде случаев было бы ошибкой отнести творчество того или иного композитора целиком к реализму или, наоборот, к модернизму. Последовательным модернистом в данном жанре можно назвать лишь Стравинского да некоторых второстепенных композиторов, как, например, В. Сенилова и отчасти Н. Черепнина. Но в той или иной мере модернистским увлечениям отдали дань очень многие композиторы, в том числе и внутренне очень далекие от модернизма. Так, Рахманинов написал цикл на слова поэтов символистов (ор. 38), Гречанинов — на слова Бодлера («Цветы зла»), к символистской поэзии (правда, в умеренных ее проявлениях) обращался и Танеев.

Модернистские течения коснулись и творчества композиторов, в тот период только начинавших свой путь, а впоследствии занявших видное место в советской музыкальной культуре. Увлечение поэзией символистов — Вяч. Иванова, З. Гиппиус и др.— заставило Н. Мясковского отойти от реалистического метода, проявившегося со всей определенностью в его раннем вокальном цикле на слова Баратынского, и на некоторое время приблизиться почти к экспрессионистской манере. Под сильным влиянием модернизма создавали в тот период свои вокальные произведения А. Крейн, М. Гнесин, С. Василенко.

В рассматриваемый период ослабевает или даже утрачивается ценнейшее качество русского романса — его демократизм. В творчестве модернистов романс из искусства «общительного» делается искусством, замкнутым в себе, предназначенным для узкого круга слушателей. Сужается и обедняется круг идей и образов, и никакие изобретения и ухищрения в области формы не могут прикрыть этой бедности. Ослабевает связь романса и народной песни, питавшей русскую вокальную музыку на всем пути ее развития.

В тех случаях, когда композиторы-модернисты все-таки обращаются к народной песне, это приводит к прямому искажению образов народного искусства. Примером могут служить некоторые произведения

---

[1] А. Белый. Символизм. М., 1910, стр. 165—166.

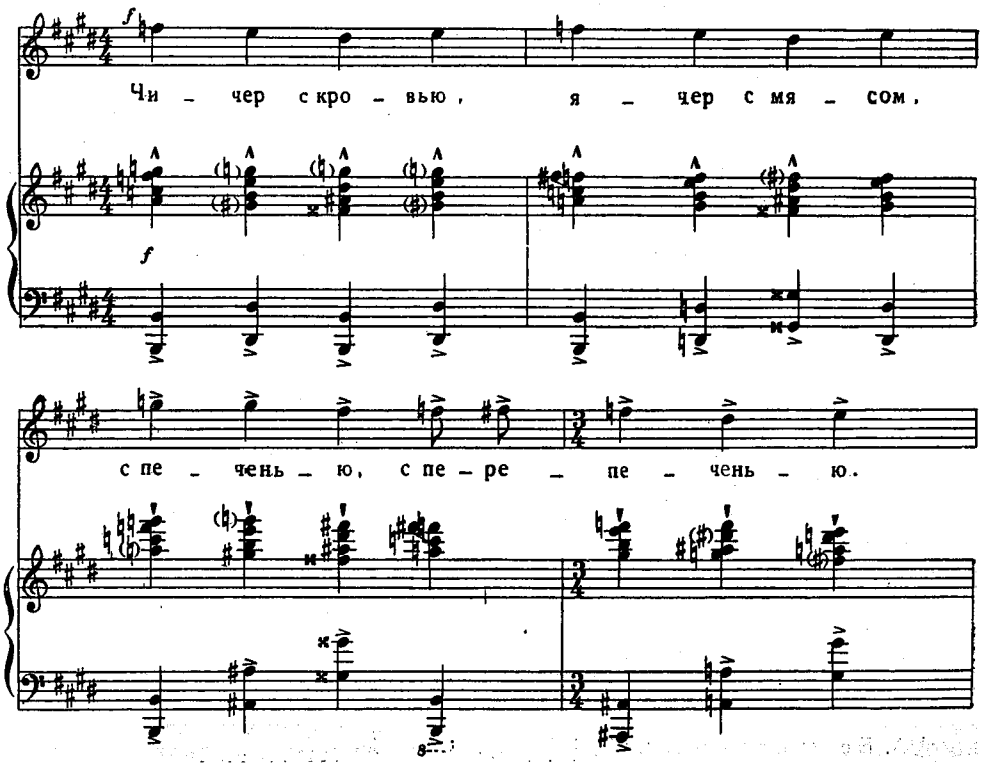
Стравинского. Его «Росянка» (1908) на слова Городецкого, а также два произведения на слова Бальмонта («Незабудочка-цветочек» и «Голубь») представляют собой не что иное, как извращенное любование эротической мистикой хлыстовства, прикрытое внешней стилизацией народных песен и причетов.

В противоположность классикам, видевшим в национальном характере русского народа его богатые духовные силы, нравственную чистоту и цельность, модернисты выискивали в народном быту и народном сознании самые темные и косные черты.

Народная песня, любовно собиравшаяся и обрабатывавшаяся классиками, искажается в кривом зеркале модернистского искусства. Примером могут служить «Три песенки» Стравинского (из воспоминаний юношеских годов) и особенно последняя из них — «Чичер-ячер». Самый выбор песни-прибаутки с нелепо кровожадными словами говорит сам за себя:

Чичер-ячер
Собирался на вечер.
Чичер-ячер
Загонял всех на вечер.
Кто тогда не пировал,
Тому волосы надрал,
Чичер с кровью,
Ячер с мясом,
С печенью, с перепеченью.

Музыка старательно подчеркивает последние слова жесткими аккордами-ударами:



Как непохожа эта песня-гримаса на прелестные задорные детские песни — «дразнилки» Лядова или на его нежные, ласковые колыбельные! На примере этой «детской» песни особенно ясно видно, какую уродливую, пародийную форму принимали народные образы в сознании модернистов. В детских песнях Стравинского нашли — в миниатюре — выражение те же тенденции, что и в его «Весне священной», в «Свадебке»: любование примитивностью давно отошедших в прошлое сторон народного быта, подчеркивание или стилизация наиболее архаических особенностей народной песни и при этом — ультра-модернистская их обработка.

Модернисты многократно и многословно декларировали свое поклонение красоте. Однако понятие красоты, неотделимое в реалистическом искусстве от жизненной правды и утверждения положительных идей, у модернистов подменяется понятием красивости внешнего оформления произведения искусства, изобретением новых формальных приемов.

В равнодушии к идейному содержанию таится и одна из причин широкого распространения в модернистском искусстве стилизации как основного творческого метода. Модернистское искусство охотно рядится в костюмы любых исторических эпох, используя характерные для них стилистические приемы всегда сугубо-эстетски, вне связи с идейным содержанием.

В музыкальном искусстве и, в частности, в романсе эстетская «красивость» и увлечение стилизацией получают очень широкое распространение, например, в творчестве Стравинского, Черепнина и других композиторов. Здесь, так же как и в живописи того времени, мы часто встречаемся со стилизациями искусства XVIII или начала XIX века (Стравинский — «Пастораль», «Фавн и пастушка»), с обращением к образам восточного искусства (Стравинский — «Из японской лирики»).

Одним из показательных примеров могут служить песенные циклы М. Кузмина на собственные тексты: «Александрийские песни» — стилизация лирики эпохи заката античной культуры, «Куранты любви» — подражание галантным песенкам XVIII века и, наконец, стилизация русских духовных стихов. К стилизации народных сказов тяготел и В. Сенилов в своих произведениях на слова А. Ремизова («Калечина-Малечина», «Чурчурачок»).

Весь этот «стилистический маскарад» был лишь поводом уйти от окружающей действительности, что объективно оказывалось уступкой реакционным силам этой действительности. Дух живого творчества постепенно угасал, растворяясь в стилизаторских тенденциях, заменяясь игрой в творчество, формальным изобретательством, предназначенным для пресыщенного вкуса эстетов.

Модернисты самого различного толка — и импрессионистского, и экспрессионистского, и натуралистического — сходились в одном — в утрате мелодии, основы реалистического музыкального искусства. Совсем не случайно модернистский журнал, публикуя нигилистические «Афоризмы» вождя западного модернизма А. Шенберга, уделил место его циничному высказыванию о мелодии: «Мелодия — первобытное средство музыкального выражения. Ее назначение в том, чтобы представить музыкальную мысль путем многократных повторений (тематическая разработка) и возможно медленного развития (вариации) — так, чтобы ее мог себе усвоить всякий, даже с трудом усваивающий. С слушателем поступают так, как взрослый с ребенком или разумный с идиотом. На интеллект, интенсивно и быстро работающий, это производит впечатление обидного вдалбливания; для наших же «взрослых» именно в этом сущность музыки» [1].

---

[1] «Музыка», 1911, № 12, стр. 264—265.

Таким образом, объявив мелодию «первобытным» средством музыкального выражения, Шенберг в этом своем «афоризме» разделывается и с классическими принципами композиции.

Вокальное творчество самого Шенберга, например его цикл «Лунный Пьеро», представляет собой единственный в своем роде образец музыкальной бессмыслицы, где новаторствующий автор отказывается даже от пения, заменив его так называемым «Sprechstimme» — говором по нотам с указанием точного ритма и приблизительной звуковысотности. Для этой «новаторской» манеры ему пришлось даже изобрести особую систему нотации. Это наглядно показывает, к какому творческому результату приводит эстетический нигилизм.

Весьма значительные противоречия ощущаются в данный период в самом отношении композиторов к поэзии. С одной стороны, культивируется вдумчивое, тонкое вслушивание в «музыку речи», композиторы относятся к поэтическому слову с огромным пиэтетом, все чаще заменяя даже самый термин «романс» — термином «стихотворение с музыкой». Но если композиторам с яркой и сильной творческой индивидуальностью (Рахманинов, Танеев) удавалось создавать в этом жанре произведения музыкально значительные, то в романсах композиторов меньшего масштаба часто утрачивалась непосредственность музыкальной интерпретации, и музыка уже не обогащала поэтические образы, а только «комментировала» их.

Симптомы кризиса музыкального искусства ощущались многими музыкантами, но далеко не все могли найти правильный путь для выхода из кризиса. Так, например, одним из убежденных противников модернизма и защитников классических традиций был Н. Метнер. В вокальной музыке Метнера его приверженность к классике сказалась, в частности, в явном предпочтении классической поэзии перед современной, модернистской. Но Метнер не мог стать подлинным наследником классических традиций — он не воспринял из них самого главного: полноценного отражения современной действительности. Его тяготение к классике носит академический характер, стихи Пушкина, Тютчева он любит и ценит, как ценят прошлое, уже не вызывающее живого, творческого волнения. И при всем его вдумчивом и любовном отношении к сокровищам русской и западной поэзии, он не смог подойти к ним с той непосредственностью, которая отмечает собой не только творчество классиков русской музыки, но и творчество скромных авторов бытового романса. Правда, в творчестве Метнера есть и очень яркие произведения, например замечательный романс «Бессонница» (на слова Тютчева) и некоторые романсы на слова Пушкина («Похоронная песня», «Цветок засохший»).

Однако при всех трудностях, стоявших на пути реалистического искусства, оно продолжало жить и развиваться в творчестве самых различных композиторов, таких как Рахманинов, Танеев, Аренский, Ф. Блуменфельд, Глиэр и др. Модернисты презрительно третировали его как «отсталое», «консервативное», подвергая резкой критике наиболее реалистические и демократические стороны творчества этих композиторов. Так, один из самых ярких защитников модернистского направления В. Каратыгин писал о Рахманинове: «Огорчаться или радоваться следует по случаю того, что лишний раз пришлось убедиться в пламенных симпатиях широкой публики к творчеству Рахманинова? В сущности, ни тем, ни другим чувствам предаваться нет оснований. Можно огорчаться, когда публика восторгается цыганщиной. Можно радоваться, когда замечаешь, что в публике растет интерес к Баху, Бетховену, Регеру, Дебюсси, Скрябину, Стравинскому. Но публика, рукоплещущая Рахманинову, тем самым не обнаруживает ни крайних низин, ни предельных высот вкуса, до которых

способны падать и подниматься отдельные ее слои. Музыка Рахманинова отвечает, так сказать, арифметически-среднему вкусовому критерию широкой публики. Она преклоняется перед ним потому, что Рахманинов своей музыкой попал как-то в точку среднего обывательского музыкального вкуса... Обидно то, что незаурядное музыкальное дарование Рахманинова всегда движется по какой-то касательной к искусству линии, только задевает его сферу, никогда не проникая внутрь ее» [1].

Но, несмотря на все нападки, «отсталое» искусство наследников классических традиций оказалось долговечнее «новаторских» ухищрений. Оно продолжает жить и поныне.

Не ставя себе задачей осветить полностью творчество всех представителей реалистического направления, продолжавших классические традиции в русском романсе, выделив в самостоятельный раздел лишь наиболее значительное явление — лирику Рахманинова, мы постараемся показать, какие именно традиции классического искусства продолжали жить в русском романсе в данный период, противодействуя развитию модернизма.

Выше говорилось об оторванности модернистской вокальной лирики от почвы, питавшей в течение столетий всю русскую профессиональную музыку — от народной песни. В реалистической же лирике связь эта никогда не прерывалась.

Важно отметить при этом, что обращение к народному искусству было осознано композиторами как один из основополагающих тезисов их эстетики.

Еще в 1880 г. Танеев писал Чайковскому: «Не надо забывать, что прочно только то, что корнями своими гнездится в народе. У западных народов каждое искусство прежде, чем слиться в общее русло, было *национальным*. Это общее правило, от которого не уйдешь... Грубый, грязный и страдающий народ бессознательно копит материалы для созданий, удовлетворяющих высшим потребностям человеческого духа. Мне было весьма приятно услышать на пушкинском празднике подробность его биографии, дотоле мне не известную, именно: под конец жизни он записывал народные выражения, прислушивался, как говорит народ. «Надо учиться русскому языку у просвирен»,— его подлинные слова. Эти слова мы должны помнить и обращать свои взоры к народу...» [2].

Эту верность народному искусству Танеев пронес через всю свою творческую жизнь.

Утверждение народного искусства в качестве основы для художественного творчества составляет главное содержание интереснейшего интервью Рахманинова, опубликованного в 1919 г. Высказывания Рахманинова как бы развивают далее мысль цитированного выше письма Танеева, подчеркивая, что связь с народной музыкой проявляется не только в использовании народных тем.

«...Между музыкой многих величайших европейских мастеров и народной музыкой их родных стран существует тесная и близкая связь,— говорил Рахманинов.— Не то, чтобы композиторы эти брали народные темы и пересаживали их в свои сочинения (хотя и это нередко случается во многих произведениях); но они так проникались духом мелодий, свойственных их родному народу, что все их сочинения получали облик, столь же отличный и характерный для данной народности, как вкус национального вина или фруктов [3].

---

[1] В. Каратыгин. Жизнь, деятельность, статьи, материалы, Л., 1927, стр. 204.
[2] П. И. Чайковский, С. И. Танеев. Письма. М., 1951, стр. 55.
[3] С. Рахманинов. О русском народном музыкальном творчестве. «Советская музыка», сб. 4. Музгиз, 1945, стр. 53.

Прямым обвинением в адрес русских модернистов звучат следующие слова Рахманинова: «Русские футуристы повернулись спиной к простой народной песне своей родины, и, вероятно, потому их творчество вымучено, ходульно и неестественно. Это справедливо в отношении не только русских футуристов, но и всяких других. Они стали отщепенцами, людьми без родины — в надежде, что смогут стать интернациональными»[1].

И Рахманинов, и Танеев, и Глазунов, и другие композиторы реалистического направления действительно «прониклись духом мелодий, свойственных их родному народу». Национальный характер ощутим во всех их произведениях, а не только в тех, где они прямо используют народные русские напевы.

Но очень важно и то, что не обрывается и традиция непосредственного обращения к народным песням. Так, например, в самом конце XIX века Лядов начинает свою работу над гармонизацией русских народных песен. Он взялся за это дело по предложению Балакирева, обратившегося к нему в 1897 г. от имени Географического общества. Балакирев придавал большое значение этой работе, служившей, как писал он в письме к Лядову, «к возвеличению нашей народной музыкальной чести» — слова знаменательные!

Для нашей темы особенно важно рассмотрение тех лядовских обработок, которые как бы приближают песню к камерной, романсной лирике. В той или иной мере эта тенденция сказалась во всех его обработках, так как все песни известных трех сборников написаны для одного голоса с сопровождением фортепиано и уж тем самым приближаются к романсу. Фортепианное сопровождение подчеркнуто-камерно: здесь особенно явственно сказались всегда свойственные Лядову лаконичность и самоограничение. К мелодии голоса он обычно добавляет не более двух-трех инструментальных голосов, а иногда ограничивается даже одним контрапунктирующим голосом на фоне выдержанного звука — органного пункта. При всей своей скупости, сопровождение песен очень выразительно и разнообразно: иногда оно сопутствует вокальной партии, поддерживая ее лишь в основных опорных точках, тогда подголоски являются как бы упрощенным вариантом основной мелодии; иногда, наоборот, орнамент подголосков узорчат и цветист.

Работу Лядова в области народной песни довершают «Пять русских песен для женского голоса с оркестром», среди которых особенно выделяется по красоте и тонкости обработки чудесная «Колыбельная» («Гуленьки»). Эта тонкость не имеет ничего общего с эстетством: Лядов сохраняет всю трогательную простоту песенки, одного из самых замечательных образов ласкового материнства в музыке, и любовно окутывает ее легкой и прозрачной тканью подголосков оркестра, незаметно тающих в pianissimo заключения.

Обработки Лядова стоят в камерной вокальной музыке несколько особняком: у других композиторов реалистического направления — Танеева, Глазунова, Рахманинова и других — мы не найдем аналогичных произведений. Романсы в манере народной песни (вроде «Полюбила я на печаль свою» Рахманинова или его же «Уж ты, нива моя», «Кольцо», «Два прощанья») также встречаются не часто. Но народная песня продолжает оставаться основой мелодического стиля композиторов-реалистов, а у Рахманинова это особенно ясно видно. Связь с народной почвой сказалась и в характере вокальной мелодики, и в инструментальной партии его произведений.

---

[1] С. Рахманинов.— О русском народном музыкальном творчестве, «Сов. музыка», сб. 4, стр. 54.

Так, например, в основу музыкального развития одной из тончайших рахманиновских миниатюр — романса «Сирень» положен народно-песенный принцип варьирования небольшого мотива, который и сам по себе близок интонациям русской народной песни. От народной песни идет и свобода развития ритмически прихотливых рахманиновских мелодий, и «поющая», насыщенная мелодическими подголосками фортепианная партия.

Связь мелодий вокальных произведений Глазунова и Танеева с народной песней не столь ощутима, так как она осуществляется не непосредственно, а через ряд ступеней: через связи со всей богатейшей вокальной культурой XIX века, корнями своими уходящей в народную почву, питающейся ее живыми соками.

Верность национальным традициям композиторов-реалистов сказалась не только в произведениях, так или иначе связанных с народной песенностью. Она сказалась и в том, что в русской вокальной музыке конца XIX и начала XX века продолжают жить классические для русского романса жанры и не в виде мертвой, условной стилизации, а как жизненные, реалистические формы отражения образов действительности, выражения живых мыслей и чувств.

Отметим, например, жанр элегии, издавна служивший в русской музыке выражением наиболее глубоких, философских тем. Он представлен в русской музыке данного периода такими замечательными произведениями, как романсы Танеева — «Когда, кружась, осенние листы», «Леса дремучие» и др. «Бессонница» Мертнера принадлежит к этому же жанру. Новую, оригинальную трактовку элегия получила в лирике Рахманинова. Присущая композитору взволнованность чувств, патетика вырывается за пределы классически стройных и строгих очертаний элогии и превращает ее в патетический дифирамб. Именно так — от элегии к дифирамбу — развивается музыкальное повествование в таких романсах, как «Давно ль, мой друг», «Не верь мне, друг». Черты драматизированной элегии ощутимы в «траурном» романсе «О, не грусти по мне».

Продолжают жить в романсе и излюбленные русскими композиторами образы Востока, обогащая выразительные средства вокальной лирики. Очень видное место занимают они, например, в лирике Рахманинова. Подхватив традицию, идущую от лирики Глинки и Даргомыжского и далее — от Римского-Корсакова, Рахманинов использует интонации восточных напевов для томной и страстной лирики любовных признаний («Не пой, красавица», «Она, как полдень, хороша», «В моей душе»).

Мы встречаемся в русской вокальной лирике данного периода и с танцевальным романсом («Маска» Танеева) и с антологическим романсом (Рахманинов — «Муза», «Арион», Глазунов — «Нереида», Танеев — «Рождение арфы»). Пожалуй, наиболее органично продолжена линия антологической лирики в творчестве Глазунова. Вокальное творчество этого композитора представляет собой лишь очень небольшую часть его огромного творческого наследия (им написано всего 20 романсов). Но некоторые его романсы, особенно на слова Пушкина, вошли в число классических произведений русского романса, приближаясь к поздней лирике Римского-Корсакова благородной стройностью своих очертаний («Нереида», «В крови горит», «Близ мест, где царствует Венеция златая» и т. д.). Особенно следует подчеркнуть, что в годы, когда модернисты всячески пытались фальсифицировать Пушкина, навязывая ему свою собственную теорию «искусства для искусства», Глазунов, верный традициям русского реалистического искусства, обратился к художественному credo Пушкина — его «Вакхической песне» и торжественно и величаво пропел ее великолепные, нестареющие слова:

Да здравствует солнце, да скроется тьма!

Вакхическая песня Глазунова не случайно стала самым популярным его вокальным произведением. Прекрасные стихи Пушкина Глазунов прочел своеобразно: в русской песенной традиции, без всякой стилизации под античность. Торжественная мелодия, сопровождаемая мерными аккордами фортепиано, вызывает представление не столько об античном кифареде, сколько о русском певце — Баяне, образ которого вдохновлял и Глинку, и Бородина, и современника Глазунова — Лядова. Роль музыки здесь кажется сначала скромной: только донести до слушателя каждое слово Пушкина. Но при внимательном вслушивании нельзя не отметить и гибкость декламации, и некоторые очень выразительные частности — например, замечательно переданное ощущение просветления при упоминании о «ясном восходе зари» во второй строфе.

Глазунов, как и его старшие друзья Бородин и Римский-Корсаков, был убежденным глинкианцем. Мы ощущаем это и в его элегиях, и в его «женских портретах» («Красавица», «Делия»).

Устойчивость классических жанров в лирике рассматриваемого периода свидетельствует, с одной стороны, об их гибкости и образной емкости, с другой, и это главное, о том, что сложившиеся в русском искусстве классического периода жанры стали неотъемлемой составной частью национальной формы музыкального искусства и отказаться от них значило бы обеднить эту фрому, лишить ее характерности. И здесь, конечно, сыграло роль то, что складывались эти жанры в неразрывном единстве с самыми актуальными для всего русского искусства темами.

Одним из самых важных вопросов для определения исторического значения музыки данного периода является вопрос об отражении в ней передовых идей и важнейших тем современности. Но данный вопрос является и одним из самых сложных. То, что было наиболее передовым в русской действительности — революционное рабочее движение — нашло прямой отклик в революционной песне и лишь в единичных музыкальных произведениях, вроде уже упоминавшихся «Дубинушки» Римского-Корсакова и «Эй, ухнем» Глазунова. В области романса мы не находим даже и единичных произведений такого рода. С другой стороны, появилось немало произведений, отражающих реакционные стороны действительности того времени, свидетельствующих о пессимизме и растерянности, охвативших значительную часть русской интеллигенции. Это особенно относится к десятилетию 1907—1917 гг., охарактеризованному Горьким как «позорное десятилетие» в истории русской интеллигенции. Однако передовая часть русской художественной интеллигенции и в «позорное десятилетие» сумела устоять среди общего идейного разброда.

Б. Мейлах в своей работе «Ленин и проблемы русской литературы» выдвигает весьма интересную концепцию. В основу исследования литературной борьбы периода первой революции Мейлахом взято ленинское положение о «двух войнах»: «В современной России,— писал Ленин в 1905 г.,— не две борющиеся силы заполняют содержание революции, а две различных и разнородных социальных войны: одна в недрах современного самодержавно-крепостнического строя, другая в недрах будущего, уже рождающегося на наших глазах буржуазно-демократического строя. Одна — общенародная борьба за свободу (за свободу буржуазного общества), за демократию, т. е. за самодержавие народа, другая — классовая борьба пролетариата с буржуазией за социалистическое устройство общества» [1].

Выражением «второй войны» — классовой борьбы пролетариата с буржуазией Мейлах справедливо считает творчество М. Горького, А. Серафимовича, пролетарских революционных поэтов.

[1] В. И. Ленин. Соч., т. 9, стр. 280—281.

Не менее справедливо утверждение исследователя, что «почти не освещена до сих пор литература, отразившая «первую войну» — общенародную борьбу за свободу, за демократию.

Ее образы и проблемы в том или ином преломлении выражены в произведениях большинства русских писателей. Неясность положительных идеалов прогрессивных писателей, их стихийная революционность были связаны с теми особенностями «первой из двух войн», составляющих содержание революции 1905—1907 гг., о которых писал Ленин» [1].

Концепция Б. Мейлаха вполне приложима и к области музыки. Отражение «первой из двух войн» мы ощущаем в лучшей части наследия Глазунова, Танеева, Рахманинова и других композиторов-реалистов, несмотря на проявлявшуюся подчас неотчетливость их политических воззрений.

Советские исследователи много работают сейчас над выяснением общественных взглядов русских композиторов начала XX века. Так, изданная в 1950 г. книга Янковского «Римский-Корсаков в революции 1905 г.» содержит много данных для уяснения общественного облика не только Римского-Корсакова, но и других близко стоявших к нему композиторов и музыкальных деятелей: Глазунова, Лядова, Стасова и, с другой стороны, Балакирева и Кюи, занимавших в те годы позицию, противоположную автору «Кащея» и «Золотого петушка».

Интересные материалы об отношении Танеева к событиям 1905 г. есть в книге Г. Бернандта о Танееве [2]. Все опубликованные в этих работах факты служат иллюстрацией к словам Ленина: «Потребность в «человеческой», культурной жизни, в объединении, в защите своего достоинства, своих прав человека и гражданина, охватывает все и вся, объединяет все классы, обгоняет гигантски всякую партийность, встряхивает людей еще далеко-далеко неспособных подняться до партийности» [3].

Нет сомнения, что дальнейшая работа над биографическими материалами русских композиторов сможет дать еще очень много ценных выводов в том же направлении.

Однако как ни важно обнародование данных, вносящих новые черты в наше представление о взглядах передовых композиторов того времени, еще важнее раскрыть, как проявлялись эти взгляды в творческой их деятельности. А эта сторона вопроса еще почти не разработана.

Продолжение великих классических традиций XIX века в творчестве композиторов реалистического направления конца XIX и начала XX века следует искать прежде всего в его связях с передовыми общественными устремлениями эпохи, а не только в стилистических связях с искусством Глинки, Чайковского, Римского-Корсакова.

Художественное отражение «первой войны», войны за свободу и демократию, мы видим и в исследуемом нами жанре романса, хотя, благодаря особенностям этого жанра, она в нем отражена в чрезвычайно опосредованной форме.

Одним из наиболее интересных отражений такого рода являются романсы из вокального цикла С. Танеева «Десять стихотворений» ор. 26. Цикл этот написан уже после первой революции, в 1908 г. на слова поэта-символиста Эллиса, из сборника его переводных стихотворений «Иммортели». В этом цикле с наибольшей ясностью отражены противоречия творчества Танеева и даже шире — всего реалистического искусства того времени. Мы находим в нем и такие романсы, как «Фонтаны» (из Роденбаха), «Сталактиты» (из С. Прюдома) с их изысканной звуко-

---

[1] Б. Мейлах. Ленин и проблемы русской литературы. М.— Л., 1951, стр. 146.
[2] Г. Бернандт. С. И. Танеев. М.—Л., 1950.
[3] В. И. Ленин. Соч., т. 10, стр. 59.

писью, представляющие своего рода музыкальную аналогию акварелям художников того времени (Сомова, Бенуа). И наряду с этим, в том же цикле мы находим три произведения, представляющие, пожалуй, наиболее яркое выражение гражданских мотивов в творчестве Танеева. Мы имеем в виду романсы «И дрогнули враги», «Среди врагов» и прежде всего гениальный «Менуэт» (Ш. д'Ориас).

Постоянно цитируемое высказывание Б. В. Асафьева о «Менуэте», в котором исследователь находил «столько содержания, сколько не дадут несколько томов психологических описаний и воспоминаний о французской революции» [1], дает верную и меткую оценку этому замечательному произведению. Но следует добавить, что образы минувших воспоминаний революционных лет в «Менуэте» Танеева наполнены живыми воспоминаниями о революционной буре, пронесшейся над его родиной, и предчувствием новой очищающей бури. Без этого музыкальная картина прошлого никогда не могла бы звучать так ярко, сильно и современно.

Два музыкальных образа, предельно лаконичных и конкретных, положены в основу музыкального развития «Менуэта»: тема старинного аристократического танца, вызывающего у слушателя представление о пышных залах Версаля, наполненных нарядной и беспечной толпой, и рядом с ней тема революционной песни «Ça ira» — музыкального символа революции.

Тема менуэта — очень тонкая стилизация танцевальной музыки XVIII века, с обыгрыванием характерных деталей, например, задержаний в каденциях, того «умильного замиранья» менуэта, о котором говорится в тексте стихотворения.

Классически стройная форма менуэта — повествования о «веселых веках», однако, нарушается: реприза менуэта превращается в предъикт к средней части произведения, построенной на теме революционной песни. Основная ее интонация постепенно «прокрадывалась» уже и в размеренную музыку менуэта, ритм ее звучит и в предъикте, приобретая зловещий характер благодаря хроматическим интонациям.

В средней части тема песни звучит в полный голос в фортепианном сопровождении. Ее как будто поют проходящие одна за другой толпы народа — отдельные мотивы песни «догоняют» и «перебивают» друг друга в контрапунктическом изложении. Особо подчеркнем, что Танеев здесь значительно усиливает и конкретизирует образы текста, где сказано только следующее:

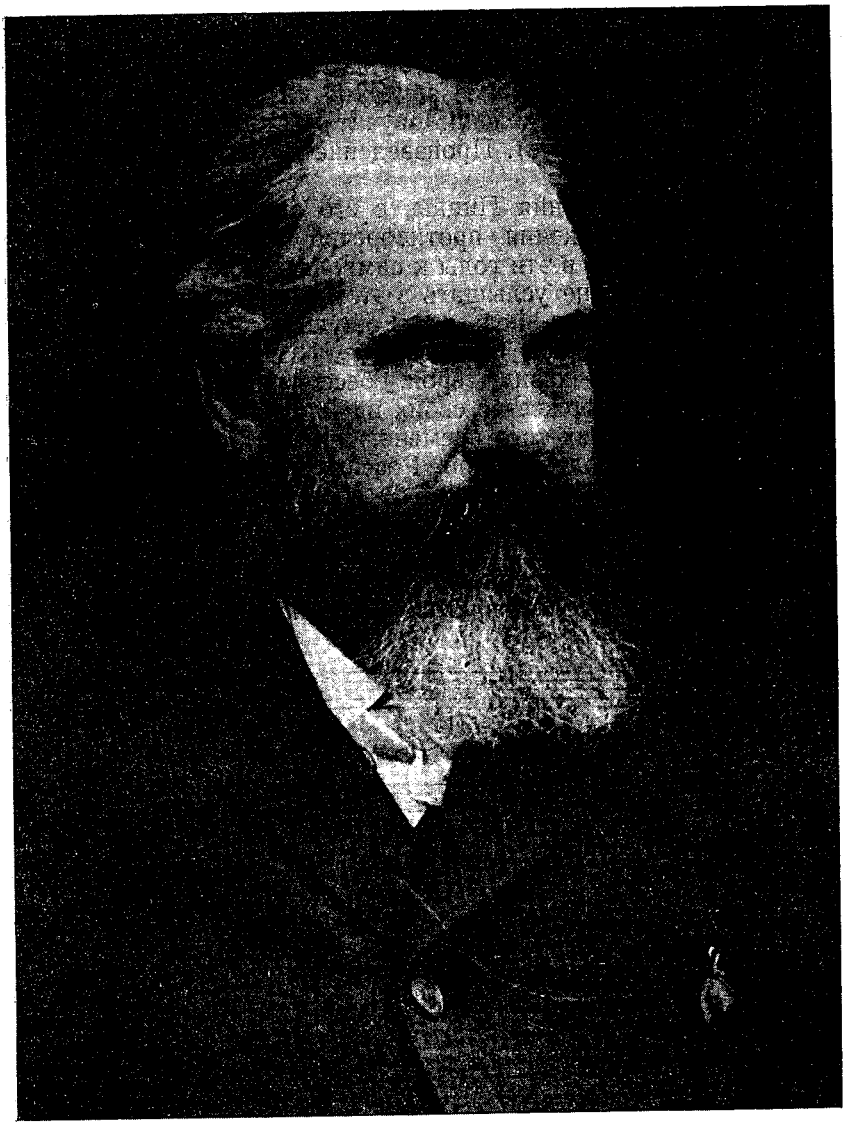
Как будто проносилось эхо
Зловещих, беспокойных слов,
И холодело вдруг средь смеха
Чело в венке живых цветов!

После развернутой в средней части картины шествия революционных масс — размеренное движение менуэта уже не может восстановиться. «Умильно замирающая» мелодия прерывается тревожными возгласами (на словах «борьбы и тайного страдания» и «открой, открой судьбу мою»).

Сурово и мрачно звучит кода романса — предсказание гадалки царице придворного бала: «Синьора, ваш конец — на плахе!» Здесь последний раз проходит в сопровождении тема песни «Ça ira».

Музыка Танеева настолько углубляет и драматизирует текст, что мы вправе говорить здесь о сближении картин далекого прошлого с совре-

[1] Б. В. Асафьев. Русская музыка, стр. 84—85.



С. И. ТАНЕЕВ

менностью. И особенно многозначительно звучит, конечно, грозное предсказание гадалки...

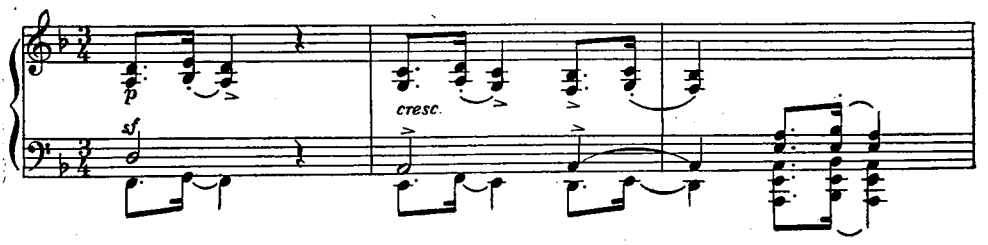
Два других упомянутых нами произведения из ор. 26 написаны на очень различные тексты.

Нам представляется, что сонет «И дрогнули враги» (из Эредиа) развивает ту же тему справедливого отмщения, что и «Менуэт», хотя и в более обобщенной форме. Танеев развертывает здесь широкую, подлинно симфоническую картину битвы, в которой слышится и тяжелый топот конницы, и победное звучание труб (Maestoso).

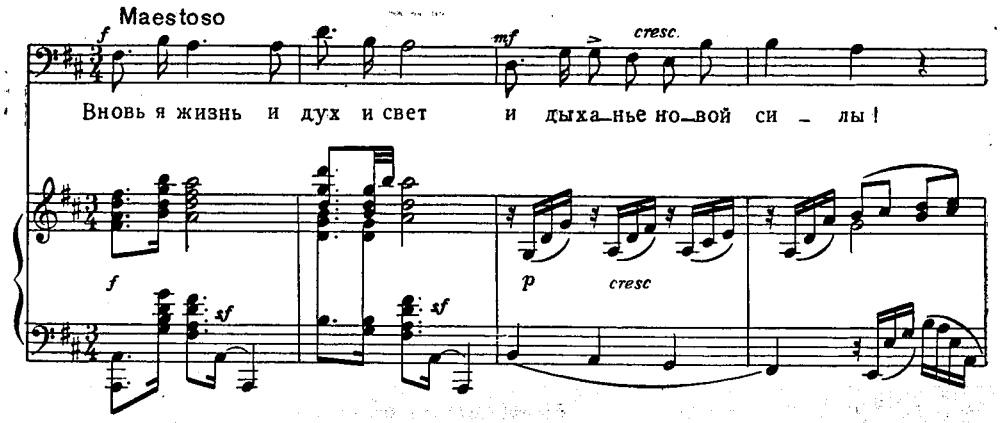
Но гораздо более определенно звучит гражданская тема в монологе «Среди врагов» (из Ницше). Произведение это почему-то не привлекало внимания музыковедов.

В выборе стихотворения Ницше, с его символистской фразеологией нельзя не видеть выражения противоречий творчества Танеева и несомненного тяготения его в эти годы к символистскому искусству. Но, с другой стороны, нельзя и не услышать в этом произведении голоса протеста против гнетущей реакции, нельзя не ощущать, что основной его темой является тема героического подвига.

Сюжет монолога — казнь героя, бесстрашно смотрящего в лицо смерти и верящего в торжество своих идей. Такие сюжеты мы встречаем во многих произведениях того времени. Они были отражением страшной действительности самодержавной России, многочисленных гласных и негласных казней революционеров. В произведениях Танеева эта тема разрешена в духе оптимистической трагедии. Для начала монолога Танеев нашел чрезвычайно выразительную тему, тревожный содрогающийся ритм которой великолепно передает образы страшной картины лобного места и толпы врагов, окружающей осужденного:



А в конце монолога — та же тема преображается в ликующий гимн человеческому духу, силе человеческой мысли, торжествующей победу над злобой врагов и самой смертью:



И здесь, как в «Менуэте», музыка Танеева бесконечно выше и сильнее текста, служащего для нее только отправным пунктом. Мы вправе говорить о симфонизме всех трех названных выше произведений Танеева: основные их образы формируются и развиваются преимущественно в партии фортепиано, подчиняясь законам именно симфонического развития. Вокальная партия в них либо декламационного характера, как, например, в монологах «И дрогнули враги» и «Среди врагов», либо она вплетается, как составной элемент, в инструментальную партию, что мы видим в танцевальных эпизодах «Менуэта». Собственно говоря, здесь рождается новый вокальный жанр, названный Танеевым «стихотворениями для голоса с фортепиано». Однако для нас важно подчеркнуть в произведениях из этого цикла не столько новизну форм выражения, сколько ясно различимый отклик на социальную действительность, утверждение в них темы справедливого отмщения, темы героического подвига.

К гражданской лирике Танеева примыкает и его романс на слова Полонского «Что мне она» (ор. 33). Приводя историю создания текста (возникшего как отклик на дело революционерки В. Засулич), Г. Бернандт в своей книге о Танееве сообщает, что на слова одного из вариантов этого стихотворения пелась песня, популярная в русских революционных кругах [1]. Но если бы даже стихотворение Полонского и не было связано с конкретным фактом из истории русского революционного движения, романс Танеева все-таки остался бы произведением, продолжающим линию, начатую «Серенадой» Мусоргского с ее образом женщины-узницы.

Для передового искусства того времени было весьма характерно отражение действительности в аллегорических образах, близких символике народного искусства. Таковы, например, образы произведений Горького, относящихся к 90-м и началу 900-х годов: «Песни о Буревестнике», «Песни о Соколе» или поднятые над повседневностью, окрашенные в романтические тона образы его стихотворений и новелл «Девушка и Смерть», «Старуха Изергиль» и др.

В этих произведениях Горький утверждал тему героического подвига, воспевал отважных и самоотверженных героев. Образы природы в этих романтических произведениях подстать героям — Горький воспевает широкие просторы моря, величавые скалы и грозные ущелья.

Конечно, в музыке, и в особенности в области романса, мы не найдем прямых аналогий горьковским «Песне о Соколе», «Песне о Буревестнике», новелле о горящем сердце Данко. Но, с нашей точки зрения, Б. В. Асафьев небезосновательно сближал эмоциональный тон произведений молодого Горького и молодого Рахманинова, утверждая, что пафос их творчества «по-различному выраженный, но один и тот же по смыслу: порыв вдаль, к неизвестному, стремление сдвинуться, сорваться и помчаться прочь от застоявшейся жизни» [2]. Говоря так, Асафьев имел в виду прежде всего романсы, в которых слышится тон протеста и отрицания повседневности. Таких у Рахманинова немало: «Отрывок из Мюссе», «Как мне больно», «Проходит все» и т. д. Но нам представляется наиболее важным выделить произведения, близкие горьковским по оптимистическому пафосу.

К таким романсам прежде всего следует отнести великолепный романс «Весенние воды» [3].

Можно предполагать, что выбор сюжета романса не случаен и что

---

[1] Г. Бернандт. С. И. Танеев, стр. 177.
[2] Б. В. Асафьев. Русская музыка, стр. 86.
[3] Романс этот подробно анализируется ниже, в разделе, посвященном Рахманинову.

произведение это — не только один из многочисленных у Рахманинова звуковых пейзажей. В годы перед первой революцией мы очень часто встречаемся в русском искусстве с образами бушующей стихии, шумящего моря, урагана, грозы, бури. Вспомним, например, образ бушующей водной стихии в картине Репина «Какой простор!», имеющий явно аллегорический смысл. Вспомним также, как на спектакле 27 марта 1905 г. был воспринят аудиторией финал корсаковского «Кащея», образ Бури-богатыря, освобождающего Ивана-королевича и Царевну Ненаглядную красу, и слова «На волю! на волю! Вам буря ворота раскрыла!». По словам А. В. Оссовского, «спектакль превратился в невиданную, колоссальную, подавляющую своею силою общественную демонстрацию» [1].

И конечно, с наибольшей силой прозвучал образ бури в горьковской «Песне о Буревестнике», где он прямо является символом революции: не случайно Ленин использовал образы этого стихотворения в своей статье «Перед бурей».

Мы не сравниваем романса Рахманинова с «Песней о Буревестнике», не сравниваем и направление творчества их авторов. Но нам представляется бесспорным, что к творчеству Рахманинова приложимы известные слова Ленина о Толстом: «...если перед нами действительно великий художник, то некоторые хотя бы из существенных сторон революции он должен был отразить в своих произведениях» [2].

Надвигающуюся революционную бурю в те годы чувствовали все: те же образы — бури, грозы и т. д. — мы встречаем и в реакционной литературе. Но если представителям модернистского искусства она казалась катастрофой, готовой смести все тысячелетние завоевания культуры, то передовые художники радостно ожидали ее даже в тех случаях, когда их мировоззрение не отличалось последовательностью.

Образ бушующей стихии как символ грядущего освобождения проникает, как мы видим, и в жанр романса. «Весенние воды» Рахманинова — пример очень яркий, но не единственный. Образ бури появляется и в романсе Танеева «Узник» (на слова Полонского), причем аллегоричность его здесь уже вне всяких сомнений, она раскрыта в самом тексте, в мечтах узника:

Одна, играя по стене,
Сверкает молния в окне.
И мне отраден этот луч,
Когда стремительным огнем
Он вырывается из туч...
Я так и жду, что божий гром
Мои оковы разобьет,
Все двери настежь распахнет
И опрокинет сторожей
Тюрьмы безвыходной моей.

Именно картина освобождающей грозы и составляет центральную, наиболее развернутую часть произведения Танеева (Allegro и следующее за ним Maestoso). Композитор щедро применяет здесь изобразительные приемы, живописуя раскаты грома и блеск молнии. «Узник» не относится к лучшим произведениям Танеева, но мы вспомнили о нем для того, чтобы показать, как типические для всего искусства данной эпохи образы проникают в музыку, находя опору в очень старой традиции песен о свободе.

---

[1] Цит. по кн.: М. Янковский. Римский-Корсаков и революция 1905 г., стр. 59.
[2] В. И. Ленин. Соч., т. 15, стр. 179.

Далеко не всегда и не везде мы встретим в реалистическом искусстве того времени образы, рожденные событиями современности, образы, в той или иной мере отражающие передовые общественные идеи. Но и в трактовке таких «вечных» образов искусства, как образ человека, образы природы,— реалистическое искусство обнаруживает свое идейное превосходство над модернизмом.

В модернистском искусстве, в самых разных его проявлениях образ человека утрачивает живые черты. Он либо превращается в нарядную хорошенькую игрушку, лишенную живых человеческих эмоций, либо в страшную, уродливую маску. Нельзя говорить о полноценной трактовке образа человека и в сереньком, бытописательском искусстве натуралистического направления. Это исчезновение живого образа человека мы видим в модернистской литературе и в театре, где со сцены вещали свои сомнамбулические речи герои пьес Метерлинка, Сологуба или Л. Андреева, в живописи, где на смену нарядным жеманницам Бенуа или Сомова пришли разрезанные на куски футуристические фигуры. Только реалистическое искусство устами Горького провозгласило прекрасные слова: «Человек — это звучит гордо!»

В пределах камерного жанра романса мы не часто встретим героическую трактовку образа человека. Но эта, очень яркая в русском искусстве традиция все-таки никогда не исчезает совершенно. Героическому образу человека посвящены рассмотренные выше произведения Танеева «И дрогнули враги» и «Среди врагов». В главе о романсах Римского-Корсакова мы уже говорили, какое место в искусстве 90-х годов занимает его «Пророк», утверждающий образ художника, как глашатая правды. В сущности, тот же образ раскрывается в романсе Рахманинова «Я не пророк», несмотря на его парадоксальное название. Слова этого произведения говорят о том, что лира дана певцу не для услаждения слуха, а для того, чтобы будить в сердцах «искру божью». Таким образом, сквозь наивную и идеалистическую фразеологию текста просвечивает основополагающий для реалистического искусства взгляд на художника как глашатая правды. Таков же смысл романса «Арион» на пушкинский текст.

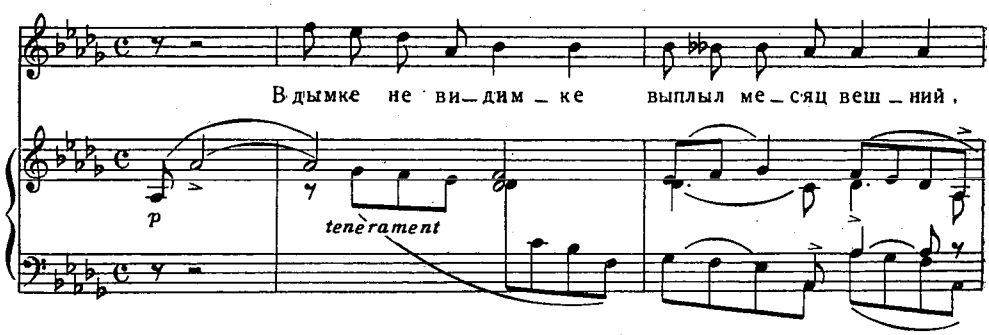
Весьма нередко мы встречаемся в романсах того времени с образом человека, протестующего против жестокой действительности, но еще не поднявшегося до активного протеста. Этот образ является одним из центральных в творчестве Рахманинова, особенно в романсах 900-х годов: ор. 21 (1902—1905) и 26 (1906). К ним относятся «Судьба», «Отрывок из Мюссе», «Как мне больно», «Есть много звуков», «Я опять одинок», «Проходит все» и др.

Образ человека в творчестве Рахманинова не ограничен выражением только скорби и протеста. «Поэзия простых чувств», с такой глубиной и искренностью прозвучавшая в русской музыке, в частности, в романсах Чайковского, нашла замечательное воплощение в творчестве Рахманинова. Им воспеты и трепет первых любовных признаний, и горечь невозвратимых утрат — все то, что близко и понятно каждому человеку. С нашей точки зрения, Рахманинов сильнее всего не там, где в музыке бушует не знающее границ «половодье чувств» («Я был у ней», «Какое счастье», «Диссонанс» и т. д.), а там, где глубина и сила лирического высказывания сочетаются с благородной простотой и внутренней сдержанностью.

«Поэзия простых чувств» была близка и музыканту-мыслителю Танееву. Б. В. Асафьев был прав, говоря о Танееве, что «лучшие его созерцательные и мечтательные романсы («В годину утраты», «Когда, кружась, осенние листы», «Зимний путь», «Ангел») и любовно-ласковые («В дымке-невидимке», «Вальс») содержат столько тепла и жизненного уюта, что хочется сравнить его с теми мыслителями-гигантами, которые ценили и

понимали человеческое чувство в его самых интимных и непосредственных проявлениях, и мысль которых, восходя к космосу, никогда не покидала ни наивных грез ребенка, ни первых впечатлений влюбленной в мир молодости»[1]. Присущая композитору некоторая рационалистичность творчества, конечно, накладывала отпечаток на его лирику, сдерживая и подчиняя контролю разума непосредственное выражение чувств. Но именно в романсах Танеев наиболее непосредственен, в этом жанре ярче всего проявилась близость композитора к его учителю — Чайковскому. Это ясно видно, например, в романсе «Люди спят» (слова Фета), произведении, наиболее тесно связанном с демократическими традициями бытового русского романса, воспринятыми и непосредственно, и через творчество Чайковского.

Романс этот принадлежит к самым задушевным произведениям Танеева, продолжающим линию «лирики признаний», занимающей такое видное место в творчестве Чайковского. К этому же роду относится известнейший романс «В дымке-невидимке», тоже на слова Фета. (К сожалению, в концертной практике установилась традиция донельзя сентиментального и манерного его исполнения.) Мелодия этого романса общими контурами напоминает одну из самых чудесных мелодий Чайковского — побочной партии первой части Шестой симфонии:



Совпадает направление, совпадают опорные точки, что ясно из приведенного примера. Но именно благодаря сходству ясны и различия, сказавшиеся особенно сильно в последующем развитии: мелодия Танеева даже в движении к заключительной кульминации не имеет той цельности, непрерывности развития, той песенности, которой отличается мелодия Чайковского.

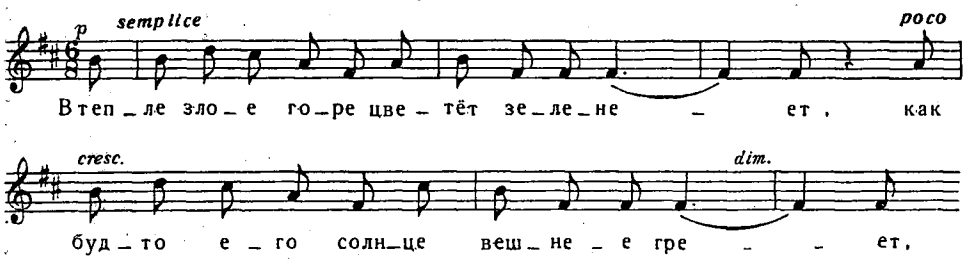
Однако несомненно, что влияние Чайковского сказалось на всем музыкальном языке романса и особенно в проникновении мелодического начала в партию фортепиано, в характерном, прямо идущем от Чайковского «диалогическом» изложении многих эпизодов.

Поэзия чувств простого человека нашла, может быть, наиболее яркое выражение в цикле Танеева ор. 31, посвященном памяти верного друга всей его жизни — старой нянюшки П. В. Чижовой, цикле, носящем явные черты автобиографичности. Сдержанной, замкнутой натуре Танеева не были свойственны автобиографические музыкальные высказывания, цикл ор. 31 представляет собой исключение и потому особенно интересен. В романсах «Ангел» и «Зимний путь» композитор обращается к воспоминаниям раннего детства, другом и хранителем которого была няня, в романсе «В годину утраты» — к воспоминаниям о недавно пережитом горе. Тема смерти, невозвратимой утраты, в этом последнем романсе — и в прекрасном тексте Полонского, и в музыке Танеева — выражена с той муд-

[1] Б. В. Асафьев. Русская музыка, стр. 85.

рой простотой, с какой относится к смерти народ. Смерть и, вместе с тем, вечное обновление жизни, покрывающей могилы свежей весенней зеленью и нарушающей тишину кладбища беззаботными голосами детей — таковы образы этого прекрасного романса.

Весьма примечательно, что в основную тему романса вплетены интонации народных причетов, с их характерным возвращением к одному звуку.



Но все дальнейшее развитие романса — это преодоление скорби исходного образа другими образами: вечно обновляющейся природы и жизни, образами, находящими выражение в широкой, песенной мелодии, в легком движении фортепианной партии.

Обращение Танеева к народным истокам в этом романсе, проникнутом народным мировосприятием и посвященном памяти простой русской женщины, глубоко закономерно: оно-то и придает такую убедительность художественному образу этого произведения.

Говоря об отражении в романсах Рахманинова и Танеева образа человека и его чувств, мы неизбежно обращались к вопросу об интонационном строе, о мелодии. Это вполне закономерно, так как чувства человека находят свое музыкальное выражение прежде всего в мелодии,— так обстоит дело в народной музыке и в творениях великих мастеров.

Анализ мелодии естественно должен лежать в основе всякой работы о вокальной музыке. Но особенное значение приобретает он, когда речь идет о вокальной музыке рассматриваемого периода.

Именно в отношении к мелодии, живой, реалистической, всегда тем или иным образом связанной с народными истоками, и проявлялось ярче всего превосходство реалистического направления над модернизмом. Поэтому творчество композиторов-реалистов всегда побеждало модернистские «мыльнопузырчатые» течения, как метко назвал их Римский-Корсаков. Этим, в частности, объясняется огромная популярность романсов Рахманинова, анализу которых посвящен специальный раздел данной главы.

* * *

В области песенной лирики конца XIX и начала XX столетия романсы Рахманинова являются, безусловно, вершиной. Их значение определяется не только талантливостью композитора, его мелодическим даром, замечательной «вокальностью» стиля, равно привлекательной для певцов и слушателей, но и тем, что романсы Рахманинова более, чем кого-либо из его современников, продолжали и укрепляли реалистические традиции русского классического романса.

В начале главы уже говорилось о том, что в романсе конца XIX и начала XX века, наряду с новым воплощением «вечных» образов искусства — образа человека, природы,— находят выражение и животрепещу-

щие образы современности, рожденные «предгрозовой» эпохой. В творчестве Рахманинова оба эти ряда образов нашли наиболее яркое и живое выражение. Вокальные произведения Рахманинова прекрасны подлинной красотой большого искусства, отмеченного значительностью идейного содержания, замечательной яркостью и «направленностью» художественной формы, сразу овладевающей вниманием слушателя, убеждающей его. Не случайно произведения Рахманинова и, в частности, его романсы пользовались и пользуются огромной популярностью.

Это не значит, что вокальное творчество Рахманинова свободно от всяческих противоречий. Анализируя его путь в данной области, мы не можем миновать его увлечения поэзией модернистов, нашедшего отражение в романсах ор. 38. Но, рассматривая вокальное творчество Рахманинова в целом, мы должны признать, что оно по самому своему существу направлено против модернизма.

Творческий путь Рахманинова в области вокальной лирики начинается двумя циклами романсов: ор. 4 и 8, написанных в период 1889—1893 гг. Эти романсы появились в те же годы, что и поздние романсы Чайковского, Римского-Корсакова, Балакирева, т. е. одновременно с величайшими достижениями русской вокальной музыки. Молодой Рахманинов проявил себя в них не только как ученик и наследник уже признанных мастеров, но и как композитор, уже обладающий собственной манерой лирического высказывания.

Общий взгляд на эти романсы Рахманинова показывает, что композитор в общем не выходит за пределы установившихся в русской классической вокальной лирике образов и жанров. Мы здесь встречаем и произведения, продолжающие давнюю традицию бытовой русской песни («Уж ты, нива моя», «Полюбила я на печаль свою»), романсы в жанре элегии («Давно ль, мой друг»), восточный романс («Не пой, красавица»). В композиции романсов, в их музыкальном языке как бы сливаются традиции «балакиревцев» и Чайковского. Так, например, романс «Не пой, красавица» многими чертами напоминает ранний восточный романс Римского-Корсакова «Пленившись розой, соловей», романс «Полюбила я на печаль свою» сразу приводит на память «Кабы знала я» Чайковского. Романсы на слова Гейне — «Речная лилея», «Сон», «Дитя, как цветок ты прекрасна» — своей тонкой, камерной декламационностью близки к вокальным миниатюрам Кюи и, вероятно, появились не без влияния этого композитора.

Но уже в этот ранний период Рахманинов создает произведения, отмеченные печатью яркой индивидуальности, относящиеся к лучшим образцам его лирики. Таков прежде всего романс «В молчаньи ночи тайной» на слова Фета. При всей очевидности связей с лирикой Чайковского он все же неповторимо своеобразен.

Здесь проявились и замечательный мелодический дар Рахманинова, и присущий ему во всех жанрах симфонизм мышления, позволяющий предельно драматизировать, как бы «раздвинуть» этим лаконичную форму. Здесь каждая деталь — уже образ: так, вступление к романсу с его шелестящим pianissimo и звонко падающими, акцентированными «капельками» сразу же создает атмосферу «молчанья ночи тайной», среди которой голос начинает свою полную волнения любовную исповедь. Но волнение чувствуется уже и во вступлении, в его гармонической напряженности (последовательность уменьшенных септаккордов: вводного в доминанту, затем в субдоминанту и, наконец, в тонику). Уже в первой части романса (такты 1—18) Рахманинов применяет свой излюбленный прием, унаследованный от Чайковского и развитый,— прием «подхватывания» интонаций вокальной партии мелодическими подголосками сопровождения.

С. В. РАХМАНИНОВ

Еще шире этот прием развит во второй части романса, драматическом дуэте голоса и фортепиано, как бы воспроизводящем в памяти лирического героя разговор с любимой. В кульминации, на словах «заветным именем будить ночную тьму», в партии фортепиано появляется переосмысленный мотив вступления. Холодные, звонкие «капельки» превратились в драматические аккордовые «возгласы» — здесь как будто звучит не названное словами заветное имя...

За - вет - ным и - ме - нем

fff

dim. *più vivo*

бу - дить ноч - ну - ю тьму

Достигшее апогея волнение постепенно стихает в коде, объединяющей тематический материал начала романса и его кульминации. Но знакомые интонации звучат в коде по-новому, как воспоминание о пережитых волнениях, еще неотвязное, но уже потерявшее остроту[1]. Так в пределах камерной формы романса развертывается целая психологическая драма.

Даже в тех романсах, где Рахманинов явно следует уже давно сложившимся традициям, он вносит в их трактовку много своего, нового. Примером может служить романс «Не пой, красавица», не случайно ставший наиболее популярным музыкальным выражением этого стихотворения Пушкина.

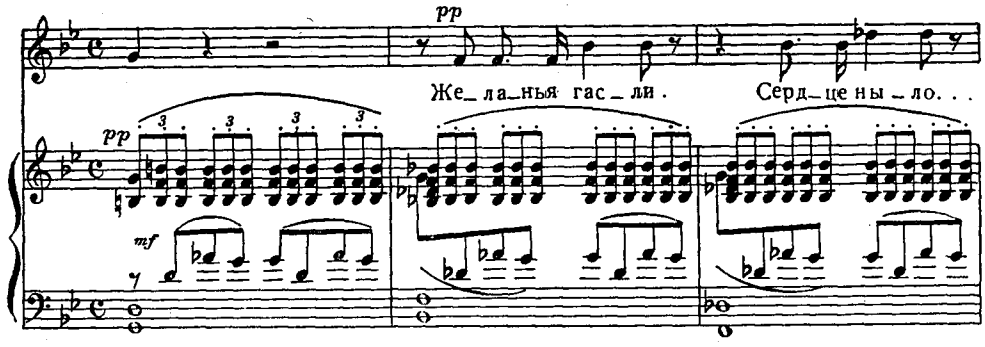
Так же, как и Балакирев в «Грузинской песне», Рахманинов раскрывает в музыке внутренний драматизм стихотворения, столкновение в нем образов прошлого и настоящего. Но выражает он это не только в противопоставлении различных частей композиции, а и в своеобразном «контрапункте», в одновременном противопоставлении музыкального образа «песни Грузии печальной» и образа воспоминаний о былом, пробужденных этой песней.

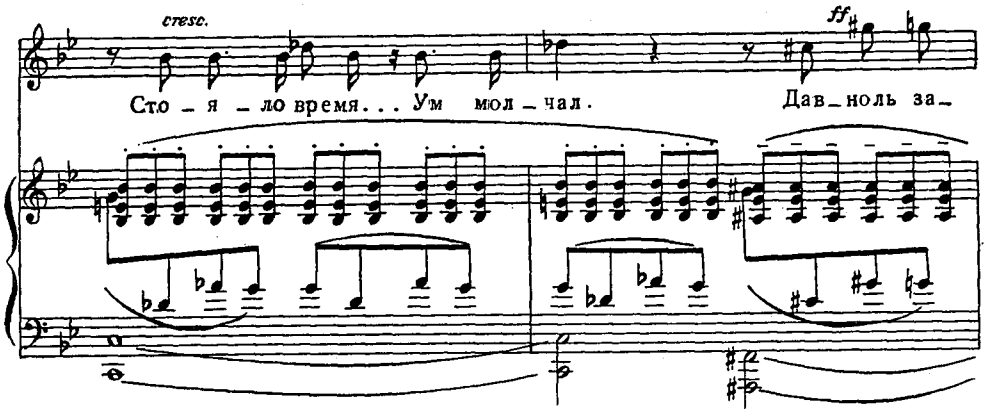
---

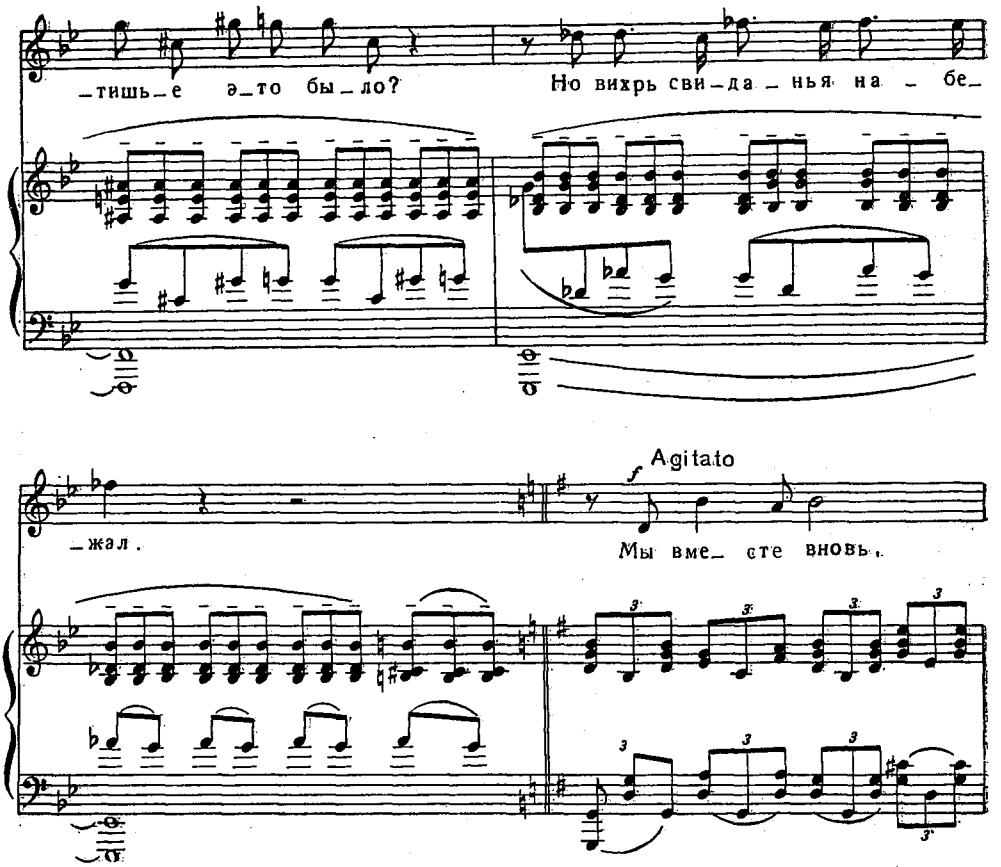
[1] Не малую роль здесь играет перенесение мелодии в более низкий, «спокойный» регистр.

Тема грузинской песни звучит в фортепианном вступлении, передающем некоторые, наиболее характерные особенности песен народов Кавказа: секвенционное развитие мелодии, повторяющийся органный пункт в басу. Песенной теме, изложенной во вступлении очень развернуто и законченно, противопоставлены речитативные фразы вокальной партии: обращение к поющей красавице. Так начинается «диалог» голоса и фортепиано, что имеет здесь конкретно-образное значение. Диалог этот основан не только на противопоставлении, но и на сложном взаимодействии составляющих его элементов: непрерывно звучащая в партии фортепиано «песня Грузии печальной» то как бы подчиняет себе партию голоса, перенимающего ее интонации (на словах: «напоминают мне оне» в первой части), то в голосе певца звучит страстное желание разрушить очарование песни и воспоминаний — такова вся средняя часть романса («Увы, напоминают мне...»). Но песня побеждает — и в репризе вокальная партия звучит как легкий подголосок к песенной теме у фортепиано. Таким образом, и этот романс может служить примером драматизации формы романса, глубокого и психологически правдивого раскрытия содержания.

Следует отметить также и новое «наполнение» жанра элегии в романсе «Давно ль, мой друг». Первая его часть, текст которой говорит о днях разлуки, написана совершенно в духе элегий Глинки и Даргомыжского — об этом говорит и тип мелодии, и арфообразное сопровождение. Очень выразительна средняя часть. Настойчивое повторение небольшого мотива на сменяющейся гармонии создает впечатление нарастающего напряжения, как бы стремления преодолеть неподатливую преграду:







Ликующая реприза — в мажоре, в быстром движении — это выражение радости достигнутой цели, радости счастливой встречи после долгой разлуки. Элегия здесь превращается в патетический дифирамб, а мотив, выражавший в средней части упорное стремление, получает в коде утверждающее значение.

Уже в ранних романсах Рахманинов по-своему подходит и к проблеме отражения слова в музыке, к проблеме декламационности. Один из выразительнейших образцов декламационной манеры Рахманинова — романс «Люблю тебя» на слова М. Янова. В первых же тактах его возникает фраза, рожденная речевой интонацией, полной глубокого внутреннего волнения. Эта интонация становится как бы «лейтмотивом» романса, многократно повторяясь и в вокальной, и в фортепианной партии.

Вокальная партия сохраняет декламационный характер на протяжении всего романса и вместе с тем в ней есть определенное и достаточно интенсивное тематическое развитие. Интонационно очень сдержанная вначале, она постепенно становится все более свободной, охватывает все более широкий диапазон, достигая кульминации в конце первой части. По тому же принципу развивается и мелодия второй части.

Но, пожалуй, самым примечательным в этом романсе является гармоническое развитие. Именно в гармонии нашел отражение основной поэтический образ текста — постепенно разгорающийся утренний свет.

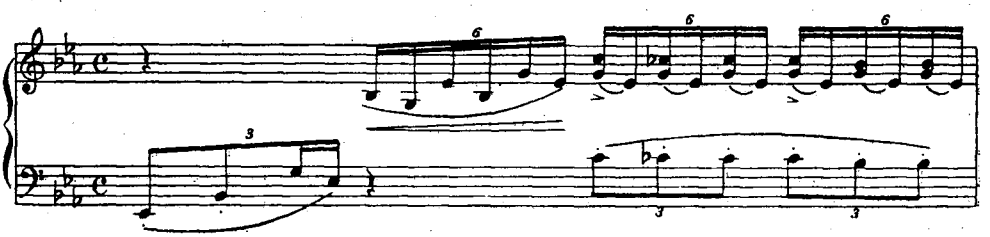
Тональный план романса можно вкратце определить как движение от F-dur к E-dur и затем обратно к F-dur. При этом *обе* фазы этого дви-

жения создают впечатление просветления, что достигается путем широкого использования терцовых сопоставлений аккордов и тональностей.

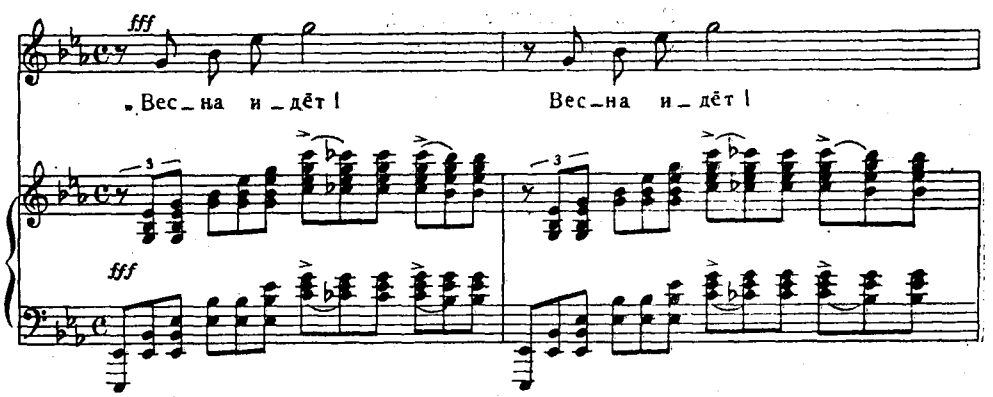
Показав себя художником с яркой индивидуальностью уже в ранних романсах (ор. 4 и 8), Рахманинов в последующих сериях романсов гораздо полнее раскрывает свой яркий, самобытный талант, характерной чертой которого является открытость чувства, прямолинейность его выражения — качества, которыми композитор сразу и прочно привлек к себе симпатии широкой аудитории. Таковы многие из романсов, вошедшие в ор. 14 (1896).

Бесспорно, наиболее значителен в этой серии романс на слова Тютчева «Весенние воды», уже упоминавшийся нами, как пример воплощения в вокальном жанре характерных для русского искусства в годы перед первой революцией образов весенней бури, грозы, половодья.

У нас нет сведений о том, какое значение вкладывал сам Рахманинов в свое произведение, но — вольно или невольно — он отразил в нем ту жажду освобождения, которой в те годы жила Россия. Очень живописные музыкальные образы этого романса в то же время выходят за пределы звуковой живописи, отличаясь большой емкостью, многозначительностью. Так, образ вскипающей и рассыпающейся волны, появившийся уже в первых, вступительных тактах



превращается затем в образ ликующего праздничного звона.



И первый, и второй пример — варианты одного и того же музыкального образа, но изменения фактуры значительно расширяют его значение. В первом варианте — это всего лишь один из элементов музыкальной картины, звуковой образ шумящих вод. Во втором — этот образ хотя и содержит элемент звукописи («звоны»), но это лишь средство выражения основной эмоции романса — радости освобождения. Отметим, что здесь

важно не только изменение фактуры и динамики, но и контекст, в котором появляется этот новый вариант — он дан уже не как исходный образ, а как образ, достигнутый напряженным развитием, подготовленный характерным для Рахманинова настойчивым повторением небольшого мотива (аналогичный прием «расшатывания преграды» мы видели в подготовке репризы романса «Давно ль, мой друг»).

Вокальная партия романса так же, как и фортепианная, устремлена к цитированной выше кульминации с ее выразительнейшими интонациями призыва, клича, определяющими собой весь облик этого романса.

Выразительность романса «Весенние воды» создается не только тематизмом и фактурой: чрезвычайно важную роль играют принципы тематического и тонального развития. Рахманинов, так часто воплощавший в своих романсах «поэзию созерцания», мечтательности, здесь всеми музыкальными средствами передает поэзию стремления. Здесь интересна, например, трактовка основной тональности: ее появление в репризе романса трактуется не столько как возвращение, сколько как исходная точка для дальнейшего тонального развития, захватывающего и далекие тональности.

Романс «Весенние воды» — наиболее яркое выражение темы свободолюбивых надежд в творчестве Рахманинова и одно из самых оптимистических его произведений. По общему — радостному, взволнованному характеру к нему примыкают и другие романсы той же серии: «Эти летние ночи» и «Не верь, мой друг».

Наряду с этими патетическими романсами Рахманинов в этот же период создает нежнейшую звуковую акварель «Островок» — первый образец музыкального пейзажа в вокальной лирике композитора. Здесь нарочитая статика становится средством художественного воплощения образа. Статична мелодия: все ее фразы имеют либо исходной, либо конечной точкой (а иногда — и той и другой) звук «ре», статична общая композиция, где изобилуют повторения, либо точные, либо варьированные [1], статична, наконец, фактура сопровождения, в основе которой лежат равномерные «шаги» четвертями. Лишь слова:

Здесь еле дышит ветерок,
Сюда гроза не долетает...

рождают в музыке легкое оживление в вокальной и фортепианной партии, а также и более яркие и гармонические краски (секст-аккорд VI низкой ступени и аккорд с увеличенной секстой).

В этом романсе Рахманинов впервые проявляет себя как замечательный певец тишины.

Особое место среди романсов ор. 14 занимают два восточных романса: «Она, как полдень, хороша» и «В моей душе». Оба они написаны на лирические стихи поэта А. Минского, не содержащие ничего специфически восточного, однако Рахманинов придал им черты томной восточной, «ратмировской» лирики.

Особенно удачен романс «Она, как полдень, хороша» — музыкальный портрет женщины, величаво-прекрасной, чуждой мятежных страстей. Музыка полна спокойствия, нарочитой статики, особенно в гармонии, где многократно повторяется чередование аккордов I и VI ступени на тоническом органном пункте. Мелодия также очень спокойна, но она как бы

[1] Романс написан в двухчастной репризной форме ($A\ A_1\ B\ A_2$), первая часть которой повторяется в варьированном виде.

переливается разными красками благодаря использованию трех разновидностей мажора: натурального, гармонического и мелодического.

Лишь во второй части, на словах

А мне, чья жизнь борьба и горе,
По ней томиться суждено...

это очарованное спокойствие нарушается взволнованным движением мелодии и сопровождения, появлением гармоний одноименного минора. Но в конце снова восстанавливается нарушенный на мгновенье покой.

Следующие две серии романсов (ор. 21 и 26) относятся к 900-м годам. Это были годы, знаменательные для России, годы нараставшего революционного подъема, годы больших надежд для всех честных русских людей, даже и для тех, кто не стоял в авангарде политической жизни. Им пришлось пережить и крушение этих надежд: «кровавое воскресенье» и последовавшую за ним волну арестов, ссылок, циничного растаптывания даже тех эфемерных «свобод», которые были обещаны в «куцой конституции».

Эти годы были очень значительными в творческой биографии Рахманинова, пережившего тяжелый душевный кризис. Возвращение к творчеству далось ему нелегко, но зато он вернулся к нему уже зрелым художником, с гораздо более широким кругозором.

Это заметно и в его романсах. Ему стали доступны теперь и трагедийные темы, выраженные с огромной силой в таких романсах, как «Судьба», «Отрывок из Мюссе», «Как мне больно», «Я опять одинок», «Проходит все».

Здесь прозвучала одна из характернейших тем Рахманинова (и всего искусства этого времени) — тема протеста человека против жестокой действительности, часто безотчетного, но все же — протеста.

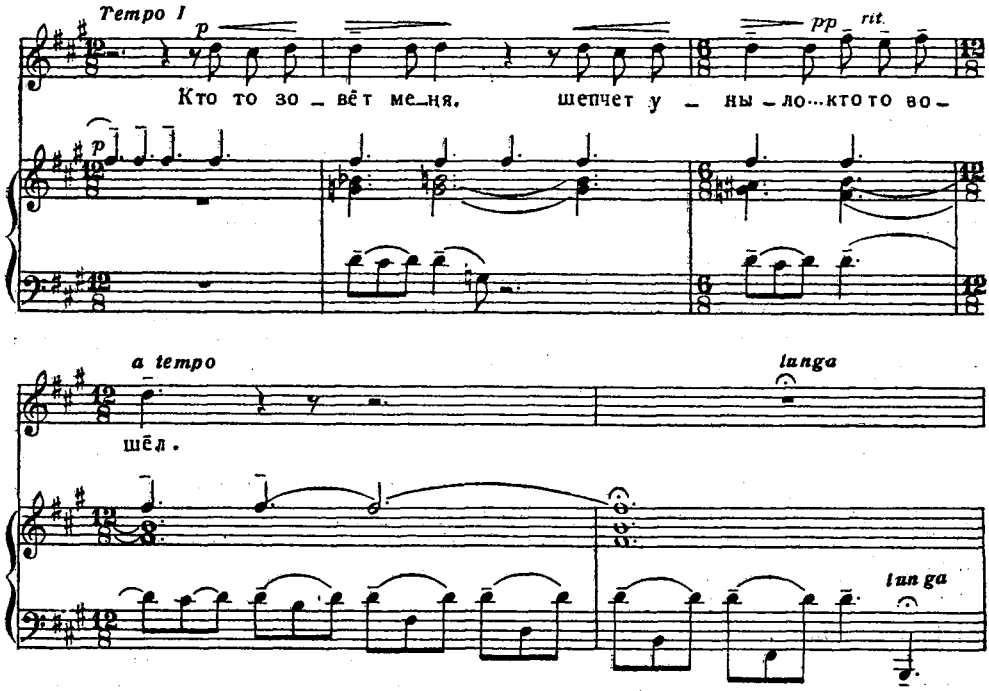
Самым показательным из этой группы произведений, хотя, быть может, не самым удачным, является большой монолог «Судьба» (на слова Апухтина). Он особенно интересен тем, что в качестве основного лейтмотива Рахманинов взял первый четырехзвучный мотив первой части Пятой симфонии Бетховена. Этот «стук судьбы» проходит через все произведение: судьба вторгается и в жилище бедняка, и в роскошные палаты пирующих, и на свидание влюбленных. Все эти эпизоды получают различное музыкальное выражение, объединяясь повторяющимся рефреном, где проходит мотив судьбы, также варьируясь — ритмически и гармонически.

Хотя монолог имеет подзаголовок «К пятой симфонии Бетховена» и «мотив судьбы» процитирован вполне точно, смысл его в симфонии Бетховена и в романсе Рахманинова очень различен. Если в симфонии данный мотив является импульсом для интенсивнейшего развития музыки, если весь смысл этого развития — в преодолении человеком грозных велений судьбы, то в романсе «стук судьбы» вторгается извне, прерывая и останавливая течение музыки, что особенно ясно видно в двух последних строфах (Marciale и Andante).

Таким образом, в отличие от первоисточника, из которого взят «мотив судьбы», романс Рахманинова — это «трагедия без катарсиса» — человек не находит в себе сил для борьбы и преодоления решения «судьбы».

Музыка «Отрывка из Мюссе» (в переводе Апухтина) близка по настроению к «Судьбе», но отличается большей глубиной, большим художественным совершенством. Этот романс — одно из самых сильных выражений «темы одиночества» в русской музыке. С глубоким психоло-

гизмом Рахманинов передает здесь чувство встревоженного ожидания, передает, как в смятенном сознании смешиваются реальные и кажущиеся звуки (бой часов и крадущиеся шаги):



Все это прямо приводит на память сцену в казарме из «Пиковой дамы» с ее потрясающим раскрытием глубин человеческого сознания. Завершается этот драматичнейший монолог полным отчаяния криком: «О одиночество, о нищета!» и фортепианным заключением, еще более сгущающим трагические краски.

В литературе о Рахманинове нередко и не без основания указывалось, что трагический пафос его творчества не лишен элементов риторики и «жеста в публику». Но если это справедливо по отношению к таким произведениям, как «Проходит все», то «Отрывок из Мюссе», с нашей точки зрения, является одним из самых искренних и психологически правдивых произведений.

В некоторых романсах Рахманинова тема протеста приобретает более конкретные очертания. Так, например, романс «Христос воскрес» из ор. 26 — обличительный монолог, говорящий о мире, «залитом кровью и слезами», в котором «опозорен человек». Правда, здесь, как и в монологе Танеева «Среди врагов», мы сталкиваемся с противоречиями творчества композитора-реалиста: для выражения обличительной темы он выбирает стихи Мережковского, где эта тема трактуется с позиций религиозной морали. Но композитора привлекла здесь не форма выражения, а самая тема — мы смело можем утверждать это, так как романс этот представляет собой звено в цепи других произведений того же типа.

К ним мы отнесем, например, и романс на слова Я. Полонского «Вчера мы встретились». Рассказ о встрече с «падшей» женщиной — это тема, занимавшая видное место в русском реалистическом искусстве еще со времени некрасовского «Еду ли ночью по улице темной».

Таким образом, в романсах ор. 21 и 26 мы находим целый ряд произведений, по-разному выражающих тему протеста человека против жестокой действительности. Ряд этот открывается монологом «Судьба» (первым романсом ор. 21), за ним следует «Над свежей могилой», «Отрывок из Мюссе», «Как мне больно», «Христос воскрес», «Я опять одинок», «Вчера мы встретились». Завершается этот ряд скорбных песен монологом «Проходит все» (последним романсом из ор. 26) с его многозначительным заключением: «Я не могу веселых песен петь!».

Протест Рахманинова не всегда был протестом отчаяния. В некоторых его произведениях, весьма трагических по характеру, ощущаются живые силы рвущейся на простор человеческой личности. Таков, с нашей точки зрения, романс «Как мне больно» (слова Г. Галиной). Музыка, наперекор словам, говорящим о желанной старости, которая должна успокоить все страсти и приглушить все песни, полна живого и неукротимого волнения. Показать, как сначала робко, а затем все шире и свободнее рвется на волю песня человеческого сердца, жаждущего жизни и счастья,— такова основная художественная идея романса.

Мелодия, начинаясь декламационными фразами, уже на словах «как свежа и душиста весна» раскрывается в широкой, устремленной вперед фразе. А вся вторая часть романса (начиная от слов «Хоть бы старость пришла поскорей») представляет собой одну, непрерывно растущую, мелодическую волну: от первых, еще сдержанных, но уже таящих в себе огромную мелодическую энергию фраз, она растет, обвиваясь подголосками в фортепианном сопровождении, к ликующему — наперекор словам — «дуэту» голоса и фортепиано («хоть бы песнь не рвалась из души»). И последняя «надломленная» фраза голоса («мне чего-то мучительно жаль») как бы зачеркивается фортепианным заключением, тоже «рвущимся на свободу».

В этом романсе Рахманинова мы видим то же глубоко жизненное переплетение противоречивых эмоций, что и во многих романсах Чайковского, особенно в последнем его цикле на слова Ратгауза. И, конечно, нас привлекает в нем прежде всего не выражение боли и отчаяния, а стремление преодолеть их, вырваться на свободу — к жизни, к свету, к людям!

Таким образом, в обеих сериях романсов очень видное место уделено образу человека — мятущегося, скорбного, протестующего. В форме лирических высказываний здесь нашли выражение противоречия окружающей композитора действительности, сковывавшей человека, не дававшей развернуться его душевным силам, его мыслям и чувствам.

Что же противопоставляет Рахманинов этим настроениям тоски и одиночества, этим порывам, часто безотчетным и бесплодным? Прежде всего — неувядаемую, вечную красоту природы. В рассматриваемый период Рахманинов, уже ранее проявивший себя как одаренный «пейзажист» в музыке («Утро», «Островок»), создает целую серию прекраснейших картин русской природы («Сирень», «Здесь хорошо», «У моего окна», «Ночь печальна»).

Конечно, в пейзажной лирике Рахманинова есть нечто от романтического культа природы-утешительницы, целительницы ран человеческого сердца. Но есть и существенная разница. Рахманинов воспевает не «прекрасное далеко», не красоты невиданных краев, а родную, русскую природу, не яркую и не пышную, но бесконечно дорогую сердцу каждого русского человека. Именно чувство родины одухотворяет реалистические пейзажи как в живописи, так и в музыке.

Один из самых замечательных музыкальных пейзажей в лирике Рахманинова — его романс «Здесь хорошо», где уже вполне отчетливо опре-

делились характерные для композитора творческие принципы. Особенно надо отметить образность самой мелодии, начинающейся фразой в верхнем регистре: «Здесь хорошо...», подобной широкому жесту, указывающему на расстилающиеся перед взором дали...

Moderato

p *dolce ed espressivo*

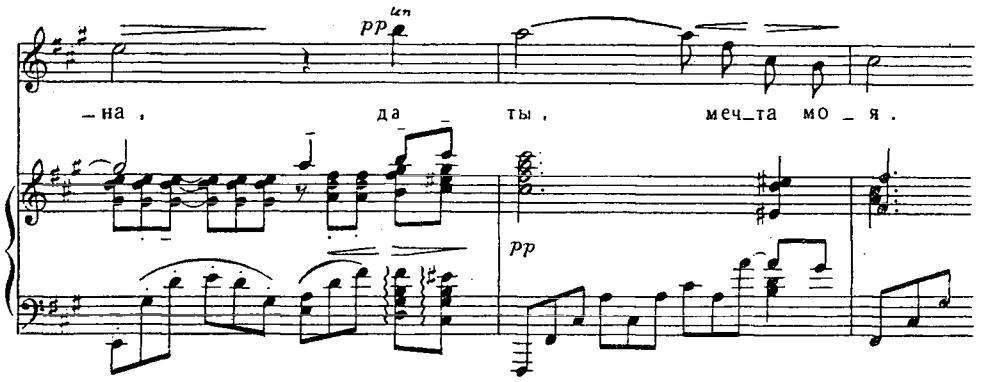
Здесь хо – ро – шо... Взгля – ни, —

pp

— вда – ли ог – нём го – рит ре – ка;

К основному мотиву присоединяется «уступчатое», постепенное нисхождение, и этим, по существу, исчерпывается весь интонационный материал романса, из которого Рахманинов путем вариантного развития строит красивейшую, пленительную мелодию. Мотивы меняются местами, слегка варьируют интонационно, «сдвигаются» по отношению к тактовой черте и, что особенно важно, изменяют свою функцию в мелодическом целом. Так, основной мотив и его варианты являются то исходной точкой мелодического развития, то каденционным оборотом («белеют облака»), то звеном секвенции («здесь нет людей... здесь тишина...»), то, наконец, они возносятся на гребне мелодической волны в самой кульминации:

я, цве – ты, да ста – ра – я сос –



Этот принцип переосмысливания одного и того же мотива весьма родственен принципу развития мелодий русских протяжных песен. Рахманинов здесь не давал никакой стилизации русской песни, он просто думал по-русски.

Развитие мелодии из одной интонации, отсутствие в ней контрастирующих элементов и в данном случае имеет особый смысл: передать чувство безмятежного покоя, тишины, желание «остановить прекрасное мгновенье». Этой цели соответствуют и особенности гармонического развития. Собственно развитие в этом романсе слабо выражено, для него гораздо характернее спокойные переливы гармонических красок, широкое использование терцовых сопоставлений, побочных ступеней лада (III, VI) с их неярко выраженной функциональностью и, наконец, переменность лада.

Сходный вариантный принцип развития мелодии мы встречаем и в романсе «У моего окна» (слова Г. Галиной) — одном из самых чудесных воплощений «лирики покоя». Но в отличие от романса «Здесь хорошо», где четко разграничены функции голоса и фортепиано, здесь вокальная и инструментальная партия крепко сцеплены, объединены общим мелодическим материалом.

Мелодия, начинаясь в вокальной партии, уже во втором предложении переходит к фортепиано, а голосу поручаются контрапунктирующие подголоски. А во второй части, после того как голос достиг мелодической вершины, легко коснувшись ее, широкая гаммообразная мелодия в партии фортепиано достигает еще более высокого регистра — уже не просто как вершины, но и как кульминации.

Вариантный принцип мелодического развития, характерный для романсов «Здесь хорошо» и «У моего окна», еще ярче выражен в «Сирени». Вся эта прелестная миниатюра вырастает из вариантов начальной, квартовой интонации [1], пронизывающей собою и фактуру фортепианной партии.

Эта интонация основана на характерном для русской народной мелодики трихорде. Именно благодаря своей простоте, элементарности, она так легко изменяет свой характер, становясь основой то задушевно-простой «говорящей» вокальной партии, то звукоизобразительной, «шелестящей» партии фортепиано. Во второй части романса («В жизни счастье одно мне найти суждено») диапазон этой интонации раздвигается, расширяется, мелодия звучит горячее, взволнованнее, со всей полнотой чувства устремляясь к кульминации.

---

[1] З. Апетян в своей диссертации о романсах Рахманинова вполне правомерно сближает эту интонацию с мотивом весны в «Снегурочке» Римского-Корсакова.

Во всех этих романсах, воспевающих родную природу, мелодия рождается из интонации, которая сама по себе неярка, неприметна, и в этом есть глубокая правда: исходный образ прост, как просты впечатления, его породившие. Но затем он раскрывается во всей своей неожиданной красоте, как будто реализуя в музыке все богатство чувств, мыслей, воспоминаний, которые рождает в душе человека взгляд, брошенный на скромные картины родной природы, на простые весенние цветы.

И в романсах «Здесь хорошо» и «У моего окна», и в «Сирени» тема природы неразрывно слита с темой счастья или мечты о счастьи. Мы вправе сказать, что значение образов природы у Рахманинова очень близко значению их в творчестве Чехова. В. Ермилов в своей работе о Чехове очень верно раскрывает значение пейзажа в его произведениях: «Вера в прекрасное будущее родной земли проникает все детали его произведений, окрашивая даже и самый пейзаж. «Какие красивые деревья и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь!» («Три сестры»). В этих словах раскрывается тайная музыка многих чеховских пейзажей» [1].

Мечта о счастьи людей является «тайной музыкой» природы и у Рахманинова. Не случайно чеховский монолог «Мы отдохнем» нашел у Рахманинова выражение, очень близкое его пейзажной лирике. И уже не мечта, а страстная тоска о счастьи пронизывает его замечательный романс «Ночь печальна». В нем снова воскресает старая тема русского искусства — тема дороги.

Монотонно повторяется в партии фортепиано одна и та же мелодическая фигура. Самый прием как будто бы тот же, что и в «Сирени», но сравнение двух родственных фактур ясно показывает, как образна у Рахманинова каждая, самая мельчайшая деталь.

В «Сирени» фортепианная партия, пронизанная «весенними» интонациями призыва, рождала представление о лепете листьев, о «зеленом шуме», здесь же фигурация, нарочито обособленная (и мелодически, и ритмически) от мелодий, проходящих в голосе и в партии фортепиано, напоминает о бесконечном, однообразном пути.

Свободно, почти импровизационно, как протяжная русская песня, развертывается на этом фоне грустная мелодия, совсем иного характера, чем мелодия «Сирени» или «Здесь хорошо». Но в ней мы встречаем уже знакомые нам черты: «интонацию-жест», как бы указывающую вдаль («Далеко, в глухой степи широкой»), встречаем мы здесь и характерное, идущее от русской песни, переосмысливание интонаций: начальная фраза («Ночь печальна...») в репризе становится фразой итоговой, заключительной. Но в этом грустном музыкальном пейзаже нет того единства настроения, какое мы отмечали в радостно-созерцательных романсах. Напевная, грустная мелодия прерывается речитативом, полным страстной тоски, и снова встает образ дороги, далекой и печальной.

Везде, и в светлых, и в сумрачных своих пейзажах Рахманинов остается вдохновенным певцом своей родины, которую он любил глубоко и искренно до последних дней своей жизни. С Рахманиновым — живописцем родной природы могут сравниться немногие не только из его современников, но и из композиторов классического периода.

Последние две серии романсов Рахманинова (ор. 34 и 38) относятся к самым сложным в истории русского искусства годам. Четырнадцать романсов ор. 34 написаны в 1910—1915 гг., а «Шесть стихотворений» ор. 38 — в 1916 г.

В этот период особенно обостряется борьба реалистических и модер-

---

[1] В. Ермилов. А. П. Чехов. М., 1951, стр. 224.

нистских тенденций во всех жанрах, в том числе и в романсе, где поиски выразительных деталей, тончайших соответствий между музыкой и словом нередко идут в ущерб свободному, естественному развитию мелодии, в ущерб непосредственному выражению чувств.

Музыка Рахманинова в эти годы четко противостоит модернизму. Именно к данному периоду относятся особенно рьяные нападки Каратыгина и других представителей модернистской критики на его живое, подлинно человечное искусство. В эти же годы творчество Рахманинова привлекает к себе широчайшие массы слушателей, находящих в нем отклик на свои заветные думы и чувства.

Большинство романсов ор. 34 написано на слова русских поэтов XIX века: Пушкина, Тютчева, Майкова, Фета, Полонского, Хомякова. Два романса написаны на слова поэтов того времени — Бальмонта и Коринфского. Уже один перечень имен авторов говорит о явном тяготении к классической традиции.

Особое место в данной серии романсов занимает тема искусства, тема назначения поэта (раскрывающаяся в романсах «Муза», «Арион», «Музыка», «Ты знал его»), что сближает романсы Рахманинова с циклом Римского-Корсакова «Поэту».

Определяющими в этой группе произведений являются два пушкинских романса: «Муза» и «Арион». Образ Музы — вдохновительницы поэта, учившей его играть на свирели

И гимны важные, внушенные богами,
И песни мирные фригийских пастухов,—

выражен в музыке через мелодию наивного наигрыша пастушеской свирели, проходящую почти через весь романс. На этом прозрачном светлом фоне развертывается мерная декламация голоса — именно декламация, а не широкое мелодическое пение. Лишь во второй, мажорной части, повествующей об игре на свирели самой таинственной девы, в партии фортепиано рождается привольная мелодия, охватывающая широчайший диапазон и раскрывающая поэтический образ текста:

Тростник был оживлен божественным дыханьем
И сердце наполнял святым очарованьем.

Образу светлого, идиллического, созерцательного искусства, воплощенному в романсе «Муза», резко контрастирует суровая мятежность «Ариона». Это стихотворение Пушкина, как известно, говорит в аллегорической форме о судьбе самого поэта, пережившего разгром восстания декабристов и сохранившего верность их заветам.

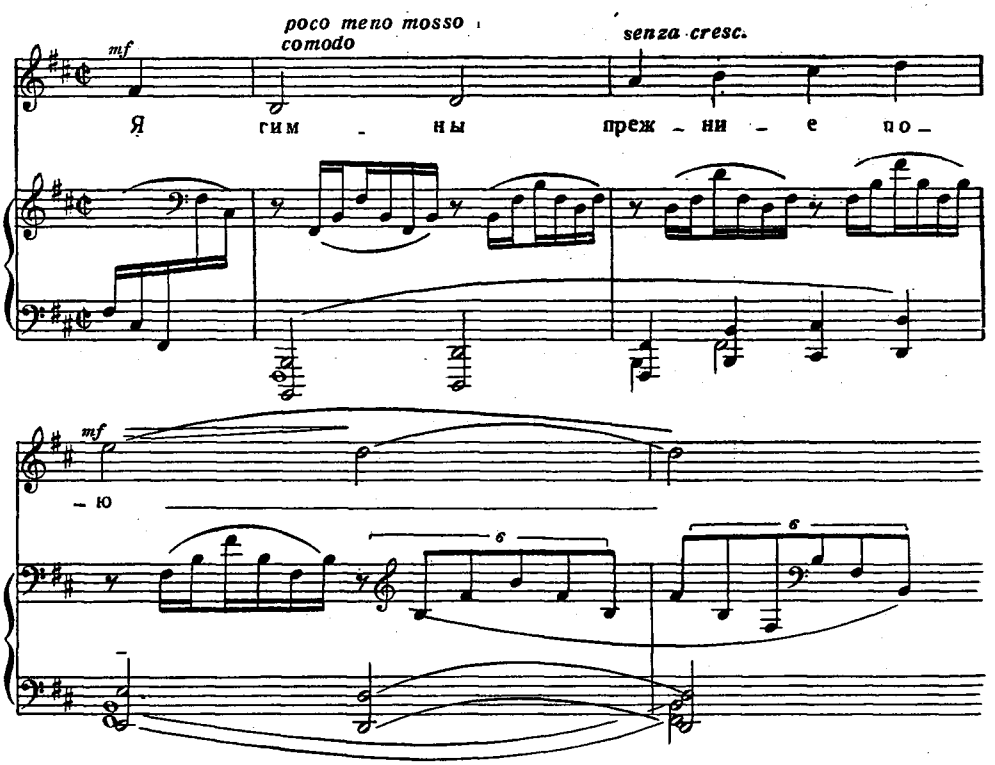
Широкие, призывные интонации голоса, напряженная ритмическая пульсация партии фортепиано выразительно передают образы поэтического текста, воспевающего мужество и смелость. Основным, определяющим общий характер произведения образом является мелодия торжественно-сурового гимна, данная в фортепианном вступлении и вновь возникающая в репризе, в партии голоса на словах

Я гимны прежние пою...

Образ гимна, пронесенного певцом через все бури и испытания, Рахманинов воплотил в мелодии русского характера.

Намеренно или нет, но он этим как бы раскрыл в своей музыке подтекст стихотворения Пушкина, прославив стойкость и мужество русской поэзии, русского искусства вообще. Здесь закономерно возникает ассоциация с «Пророком» Пушкина — Римского-Корсакова. Образ певца в

«Арионе», несомненно, родственен образу поэта-пророка в ариозо Римского-Корсакова, родственен не только по гражданской направленности поэтического текста, но и по некоторым чертам музыкального воплощения. Основной музыкальный образ — мелодия гимна — напоминает и древние былины, и напевы духовных стихов, и даже некоторые мелодии древнего культового «знаменного» пения. Эти интонационные связи и придают ему столь суровый, архаический и вместе с тем волевой и мужественный характер, особенно полно раскрывающийся в репризе:



Два «пушкинских» романса «Муза» и «Арион» как бы раскрывают две стороны образа художника — центрального образа в рассматриваемой группе романсов: певца природы и певца гражданских идеалов.

К пушкинской традиции примыкает и выбранное Рахманиновым стихотворение Тютчева «Ты знал его». Оно также посвящено образу поэта — в повседневной суете и в часы вдохновенья — и прямо развивает мысль Пушкина, воплощенную им в известном стихотворении «Пока не требует поэта»...

И в данном случае, как в «Арионе», Рахманинов нашел для воплощения образа художника сдержанную и лаконичную манеру музыкального высказывания, суровые мелодические контуры, чеканные ритмы.

В другом плане передана та же тема искусства в романсе «Музыка», вся прелесть которого в зыбкости, легкости, трепетности звукового образа, как будто только возникающего в воображении, но еще не оформившегося, не определившегося. Это как бы воплощение в музыкальных образах самого процесса творчества.

Романсы, посвященные теме искусства, образуют своего рода «цикл внутри серии», раскрывая художественные взгляды композитора, верного

Ф. И. ТЮТЧЕВ

лучшим заветам русского классического искусства. Из романсов ор. 34, лежащих вне этого «малого цикла», следует на первом месте поставить знаменитый «Вокализ».

Значение его не менее принципиально важно, чем романсов рассмотренного выше «малого цикла». В годы, когда в музыке уж очень заметно ощущался кризис мелодии, когда модернистские критики и композиторы объявляли мелодичную музыку «пошлостью», «угождением вкусам толпы», Рахманинов создает своеобразный «апофеоз мелодии», развивающейся широко и свободно.

Отношение Рахманинова к мелодии, как основе музыки, было глубоко осознанным творческим убеждением. Об этом свидетельствует уже цитированное выше интервью композитора. Оно относится к началу зарубежного периода творчества (1919) и как бы подытоживает творческие взгляды Рахманинова, сложившиеся в предшествующий период. Вопрос о значении мелодии занимает в этом интервью очень важное место.

«Большие композиторы,— пишет Рахманинов,— всегда и прежде всего обращали внимание на мелодию, как на ведущее начало в музыке. Мелодия — это музыка, главная основа всей музыки, поскольку совершенная мелодия подразумевает и вызывает к жизни свое гармоническое

оформление... Мелодическая изобретательность, в высшем смысле этого слова,— главная жизненная цель композитора. Если он не способен создавать мелодии, имеющие право на длительное существование, то у него мало шансов на успешное овладение композиторским мастерством.

...Футуристы, напротив, открыто заявляют о своей ненависти ко всему, что хотя бы отдаленно напоминает мелодию. Они требуют «краски», «атмосферы» и, игнорируя все правила нормального построения музыки, создают произведения бесформенные, как туман, и столь же недолговечные» [1].

Эти высказывания Рахманинова — свидетельство огромной его убежденности в правоте своего взгляда на музыку, наперекор «эстетике», господствующей в западноевропейской и американской формалистической музыке.

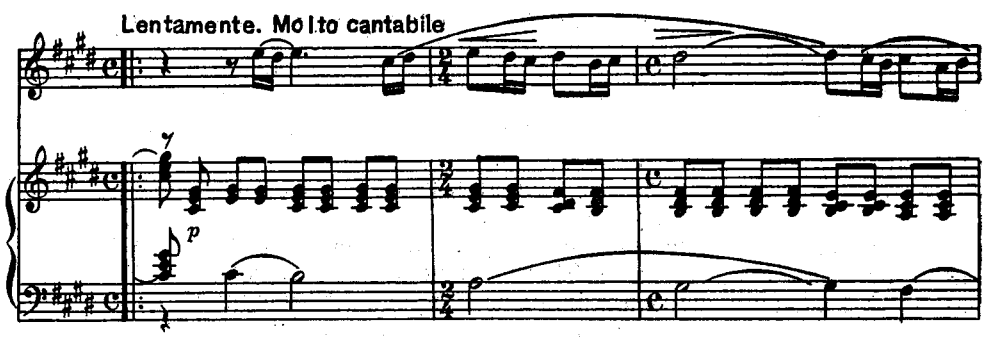
Вокальное сочинение без текста могло бы оказаться обедненным, лишенным специфических особенностей музыки для голоса. Однако в «Вокализе» Рахманинова этого не случилось, его мелодия воспринимается именно как вокальная *песенная* мелодия, слова которой не слышны, как в песне, доносящейся издалека. И хотя инструменталисты, особенно скрипачи, охотно исполняют «Вокализ», мы всегда слышим в звуках скрипки подражание человеческому голосу.

В мелодии «Вокализа» можно уловить сходство и с мелодиями Баха, и с восточными песенными мелодиями. Такие сближения иногда весьма остроумно аргументируются. Однако нам представляется более важным отметить ясно слышимый русский характер этой замечательной мелодии.

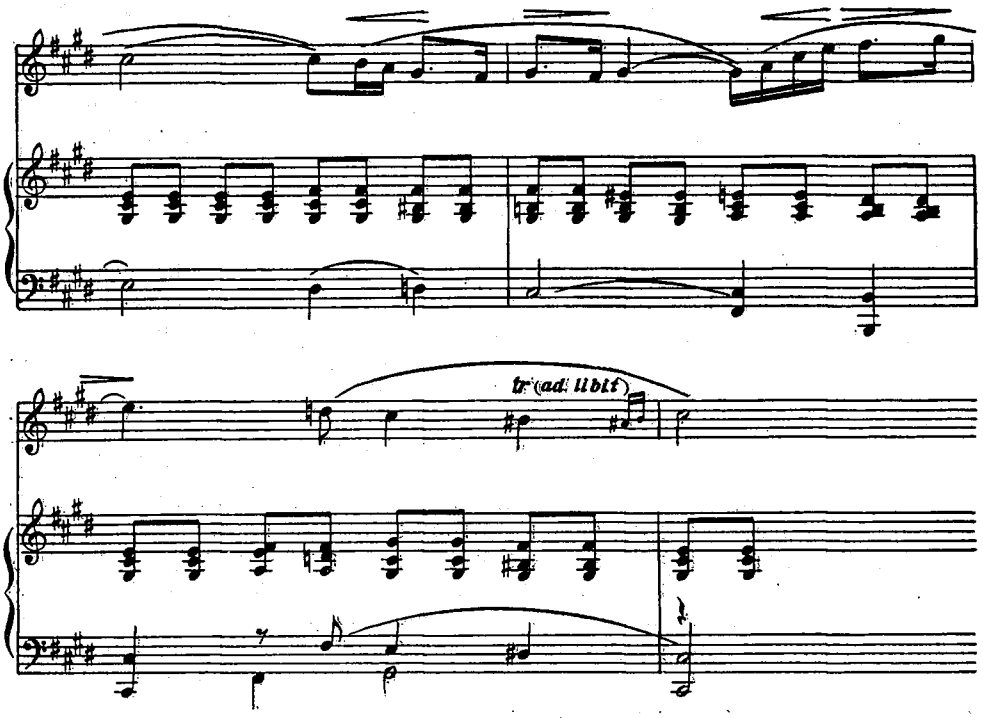
В ней, как во многих русских народных лирических песнях, нет очень ярких, сразу привлекающих внимание интонаций; мелодия постепенно овладевает вниманием слушателей, очаровывая его своей неисходностью и неистощимостью.

Весьма характерно, что мелодия начинается на слабой доле такта (но не с затакта!); начальная фраза, таким образом, не подчеркнута, не акцентирована, как будто это не начальная фраза, а лишь «первая услышанная», долетевшая откуда-то издали.

«Вокализ» является типичнейшим примером свойственного многим рахманиновским произведениям очень длительного, постепенно затухающего развертывания мелодии, что было воспринято композитором от русской протяжной песни.



[1] С. Рахманинов. О русском народном музыкальном творчестве, стр. 53.



Даже в наиболее патетических моментах постепенному исчерпыванию мелодического движения отводится почти столько же места, сколько нарастанию его.

Как и во многих романсах Рахманинова, фортепианная партия «Вокализа» насыщена мелодическими подголосками, сплетающимися с голосом в красивейшие узоры. Особенно интересна в этом отношении реприза, где основная мелодия, основанная на «свертывании» движения, проходит в партии фортепиано, а голос в это время «развертывает» особенно широкую и певучую фразу, показывая в ней всю красоту звучания верхнего регистра сопрано.

В романсах ор. 34 следует отметить некоторые общие характерные стилистические черты и прежде всего ярко выраженное тяготение к созданию романсов-поэм, романсов-картин, широко развернутых по масштабам, симфоничных по методам развития. К таким «романсам крупной формы» относятся, кроме «Ариона», о котором уже шла речь, романсы «Буря», «Какое счастье», «Диссонанс».

«Какое счастье» — поэма о счастливой любви, «Диссонанс» — поэма о любви запретной. И в том, и в другом случае Рахманинов создает произведения патетические, взволнованные, пылкие. Насыщенная, оркестровополнозвучная партия фортепиано, ярко эмоциональные интонации вокальной партии — все это по внешности близко таким шедеврам патетической лирики Рахманинова, как «Весенние воды». Но в то же время чувствуются и различия. В романсах-поэмах из ор. 34 нет уже той непосредственности чувства, которая так захватывала в молодых произведениях композитора; в манере высказывания появился оттенок театральной декламации, нарочитой аффектированности, в связи с этим утратилась и цельность формы, «направленность» ее. Показательно, например, что «Диссонанс» начинается с кульминации, за которой следует эпизод более спокойного

характера. Это ослабляет значение последней кульминации, воспринимающейся скорее как повторение уже сказанного, чем как новая ступень в развитии образа.

Таким образом, стремление к расширению масштабов романса в большинстве случаев не реализовалось в достаточно законченной и художественно-убедительной форме. Однако такие произведения, как «Арион» и «Вокализ», свидетельствуют о том, что при наличии яркого, образного «зерна» Рахманинову удавалось создать произведения «большого дыхания».

Обратную тенденцию к созданию афористически сжатых произведений можно наблюдать в романсах «Сей день я помню» (слова Тютчева) и «Ветер перелетный» (слова Бальмонта). Эти произведения продолжают линию вокальных миниатюр на слова Гейне из ор. 8 и отличаются от них лишь большей сложностью музыкальной речи.

Везде — и в больших романсах-поэмах, и в лаконичных вокальных миниатюрах мы видим очень характерную для данной серии черту — сосредоточение наиболее яркого тематического материала в партии фортепиано. Исключение представляет лишь «Вокализ». Поэтические образы находят наиболее непосредственное отражение именно в партии фортепиано, приближающейся по характеру к самостоятельному программному фортепианному произведению. В этом нельзя не видеть некоторого отхода от законов жанра, чем и обусловлена, вероятно, меньшая по сравнению с другими опусами популярность данных романсов Рахманинова.

В целом можно сказать, что романсы ор. 34, несмотря на высокие художественные достоинства некоторых произведений, не лишены противоречий, присущих всей данной творческой эпохе и в большей или меньшей степени сказавшихся в творчестве всех, даже наиболее цельных художников.

В романсах ор. 38 эти противоречия проявились еще острее.

Цикл этот написан на слова поэтов-символистов: А. Блока (перевод из А. Исаакяна), А. Белого, И. Северянина, В. Брюсова, Ф. Сологуба, К. Бальмонта. Стихи, выбранные для цикла Рахманиновым, в большинстве своем — лирические миниатюры с характерной для модернистской поэзии изысканностью образов, причудливой строфикой и ритмом. В этом отношении особенно характерны два стихотворения: «К ней» А. Белого и «Ау!» К. Бальмонта. Наряду с этим цикл включает и стихотворения, не содержащие ничего специфически модернистского, но просто слабые («Сон» Ф. Сологуба). В сущности, только стихотворение «Ночью в саду у меня» А. Исаакяна в переводе А. Блока и «Крысолов» В. Брюсова являются истинно-поэтическими произведениями.

Однако никак нельзя зачеркнуть весь цикл и объявить его, на основании выбора текстов, только данью модернистской «моде». Последний цикл романсов Рахманинова — явление очень сложное, в нем заметно и увлечение модернизмом и внутреннее стремление преодолеть это увлечение.

Общим для всего ор. 38 является стремление заменить жанр романса жанром «стихотворения с музыкой», т. е. подчеркнуть ведущую, определяющую роль поэтического текста. Преимущественное внимание к тексту означает прежде всего внимание к его деталям, к отдельным поэтическим образам, метафорам, к поэтическому ритму, рифме и т. д. Отсюда очень большая детализация и музыкально-выразительных средств, отсюда и миниатюрность формы, и предпочтение именно тех композиционных форм, которые легче всего превращаются в форму «сквозного развития». Отсюда и перенесение центра тяжести в фортепианную партию, более склонную к изображению деталей, чем вокальная.

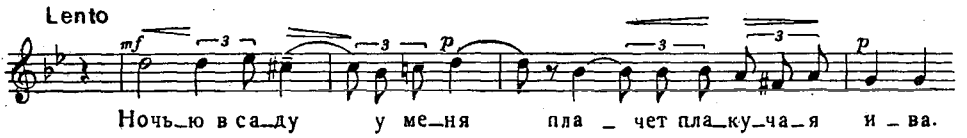
Все это довольно часто встречается в модернистской вокальной лирике, однако не может еще считаться определяющими признаками модернизма.

Романсы ор. 38 неравноценны, но по крайней мере четыре из шести относятся к лучшим страницам лирики Рахманинова: «Ночью в саду у меня», «Маргаритки», «Крысолов» и «Ау!».

«Ночью в саду у меня» не случайно является наиболее популярным романсом данной серии — он наиболее выразителен, наиболее мелодичен. Стремление к предельной детализации музыкального образа ощущается здесь ясно, но вместе с тем в музыке все-таки реализуются не все образы текста, а лишь основные, определяющие. Таков прежде всего образ «слез», возникающий в первых же словах:

Ночью в саду у меня
Плачет плакучая ива...

Он находит выражение в характерной, «жалобной» интонации уменьшенной терции, появляющейся в начальной фразе мелодии



а также в ее кульминации (на слове «горько»). С этим образом связан и характерный «вздрагивающий» ритм (♩♩♩.), неоднократно появляющийся в партии фортепиано.

Кроме того, можно отметить еще ряд изобразительных деталей: журчащая фигурация в партии фортепиано, как бы рисующая капли, падающие с ветвей ивы, гармоническое просветление на словах: «Раннее утро блеснет» и др.

Второй романс цикла — «К ней» (слова А. Белого) — противоречив. С одной стороны, многое в музыке определяется текстом: композитор, видимо, поставил себе задачу как можно тщательнее передать поэтическую форму стихотворения с его капризной ритмикой, изысканной игрой внутренних рифм. Отсюда идет и метроритмическая свобода романса: в начале его метр не указан, лишь в середине появляются $^9/_8$ и $^6/_8$, преобладает же или пятидольность (♩♩♩ ♩♩), или симметричная группировка $^8/_8$: ♩♩♩ ♩♩ ♩♩♩ . Но во всех случаях музыка очень гибко подчиняется ритмике стиха.

И вместе с тем, музыка романса Рахманинова гораздо богаче, жизненнее, реалистичнее вызвавшего ее к жизни стихотворения. Если в тексте А. Белого любовные призывы «К ней» окутаны туманом надуманных образов и метафор [1], то в романсе Рахманинова каждая строфа устремлена к этим призывам («Милая, где ты, милая!»), звучащим все настойчивее и взволнованнее.

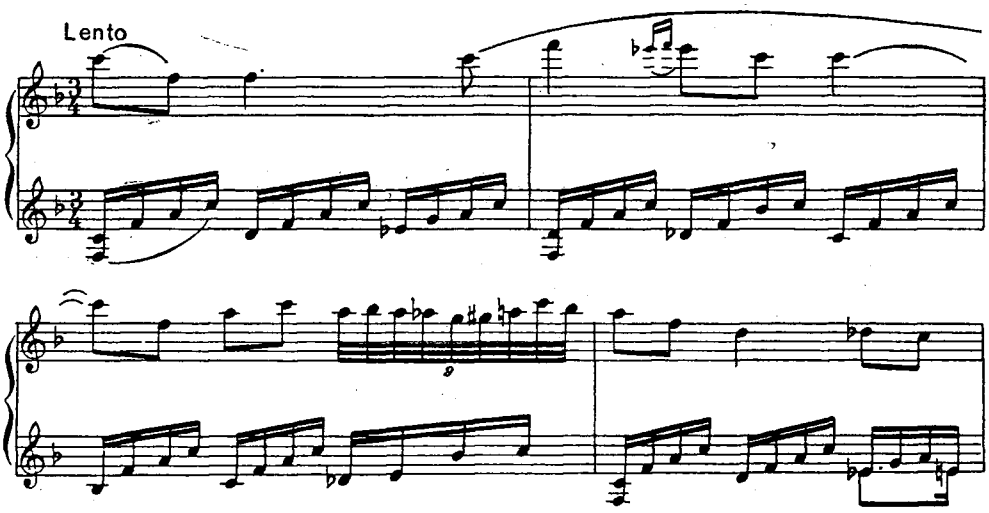
Именно стремление передать рост чувства определило все частности музыкальной формы и прежде всего очень интенсивное варьирование

[1] Например: Руки воздеты: жду тебя
В струях Леты смытую
Бледными Леты струями.

куплетной формы, превращающее замкнутую куплетность в «сквозное» развитие, ведущее к очень яркой кульминации.

В романсе «Маргаритки» на слова Игоря Северянина общий характер лирического высказывания близок рассмотренному выше романсу «Ночью в саду у меня»: это — тоже «тихая», сдержанная лирика. Но манера музыкального выражения здесь иная. В первом романсе все же преобладала песенность, очень утонченная и усложненная, но именно вокальная песенность, неразрывно связанная с интонациями речи. В романсе же «Маргаритки» «поет» фортепианная партия, очень напоминающая некоторые прелюдии Рахманинова и, может быть, особенно прелюдию Es-dur, с ее спокойно «парящей» в верхнем регистре мелодией.

«Маргаритки» — один из прелестных музыкальных пейзажей Рахманинова, рожденный основным образом стихотворения — образом весеннего цветения природы [1]. Мелодия, проходящая в партии фортепиано, может служить одним из самых ярких примеров свободного «бесконечного» мелодического развертывания. В основе развития каждой мелодической фразы лежит принцип возвращения к исходной точке: мягко ниспадающей интонации, как бы рожденной радостным, привольным вздохом или тихим восклицанием:



Примечательно, что когда эта интонация переходит в вокальную партию (в коде), она там конкретизируется именно как восклицание («О, девушки!»).

Но в целом и во всех отдельных звеньях мелодия развертывается совершенно свободно, импровизационно, все повторения намеренно затушеваны ритмическим варьированием или перенесением в другую тональность.

Ярким контрастом к светлой лирике «Маргариток» является песня «Крысолов», полная иронии и скепсиса. Старинная легенда о крысоловечародее, увлекшем своей волшебной дудочкой всех детей из города, в стихотворении Брюсова трактована как рассказ о любовном чародействе.

---

[1] Конечно, именно основной, общий образ, а не его конкретизация могли вдохновить Рахманинова. Претенциозное, вычурное стихотворение Северянина местами сбивается на пустой набор слов, например:

В них лета мощь! В них радость изобилья,
В них светлый полк (?!).

Рахманинов написал на это стихотворение своеобразное скерцо: партия фортепиано на всем протяжении сохраняет острый, «колючий» мелодико-ритмический рисунок, движение staccato.

Для вокальной партии «Крысолова» характерно постоянное чередование лирических напевных фраз с подражанием шутливому наигрышу волшебной дудочки, что придает ей насмешливый, иронический тон.

Последние романсы цикла — «Сон» и, особенно, «Ау!» могут служить еще одним примером того, как реалистическое дарование Рахманинова вырывается из тесных пределов модернистской лирики. Музыка их рождена живым человеческим чувством, образы текста — зачастую лишь повод для лирического высказывания. Если стихотворение Ф. Сологуба «Сон» говорит о том, что «в мире нет ничего вожделеннее сна», воспевает его чары, то Рахманинова увлек прежде всего поэтический образ полета на крыльях сновидения, который он и воплотил в широком, плавном и сильном движении мелодии в голосе в фортепиано.

Еще ярче переосмысливает композитор стихотворение Бальмонта «Ау!», превращенное им в патетический дифирамб. Неясный, неопределенный образ текста — «звон вершин» — реализован Рахманиновым в его излюбленном музыкальном образе ликующего, праздничного звона, разливающегося все шире и полнозвучнее.

Таким образом, назвав свой последний цикл «Шесть стихотворений» и этим как бы подчеркнув определяющую роль поэзии, Рахманинов почти во всех романсах дает очень свободную музыкальную трактовку текста. В каждом стихотворении он ищет проявление живого человеческого чувства, оставляя в стороне всю нарочитость, надуманность его поэтического выражения.

Конечно, выбор стихотворений не мог совсем не сказаться на тоне лирического высказывания, менее свободного и непосредственного, чем в романсах предшествующих опусов.

Но рассматривая последний, написанный Рахманиновым, цикл романсов в целом, нельзя не отметить, что и прикоснувшись к «соблазнам модернизма», Рахманинов остался, по существу, тем же художником-реалистом, каким он был всегда, каким он вошел в историю музыкального искусства своего народа.

* * *

Таким образом, русский классический романс на протяжении всего своего развития сохраняет верность великим реалистическим принципам. Но пути к решению общих задач были весьма различными. История русского классического романса свидетельствует не только об интенсивном развитии этого жанра на протяжении всего большого периода, но и о богатстве и многообразии художественной формы, о разнообразии творческих индивидуальностей.

Русский классический романс — это не только прошлое, но и настоящее; он входит как неотъемлемая часть в советскую музыкальную культуру, он продолжает привлекать живые симпатии певцов и слушателей. Его традиции живы и в современном творчестве: вся история советской вокальной лирики говорит о том, что чем крепче опирались советские композиторы на классические традиции, тем больших успехов они достигали. И еще многие поколения слушателей, исполнителей, композиторов будут находить в прекрасных произведениях русских классиков источник живой радости и творческого вдохновения.

ПРИЛОЖЕНИЕ

—

Публикуемые в «Приложении» романсы являются характерными образцами русской вокальной лирики начала XIX века, показывающими, что задолго до появления первых романсов Глинки, русские композиторы создавали произведения, отмеченные не только мелодичностью, но и хорошим чувством формы, а подчас и гармонической выразительностью.

Первые издания всех четырех романсов давно стали библиографической редкостью, а между тем, они не только расширяют наше представление о музыке начала XIX века, но и обладают самостоятельной художественной ценностью.

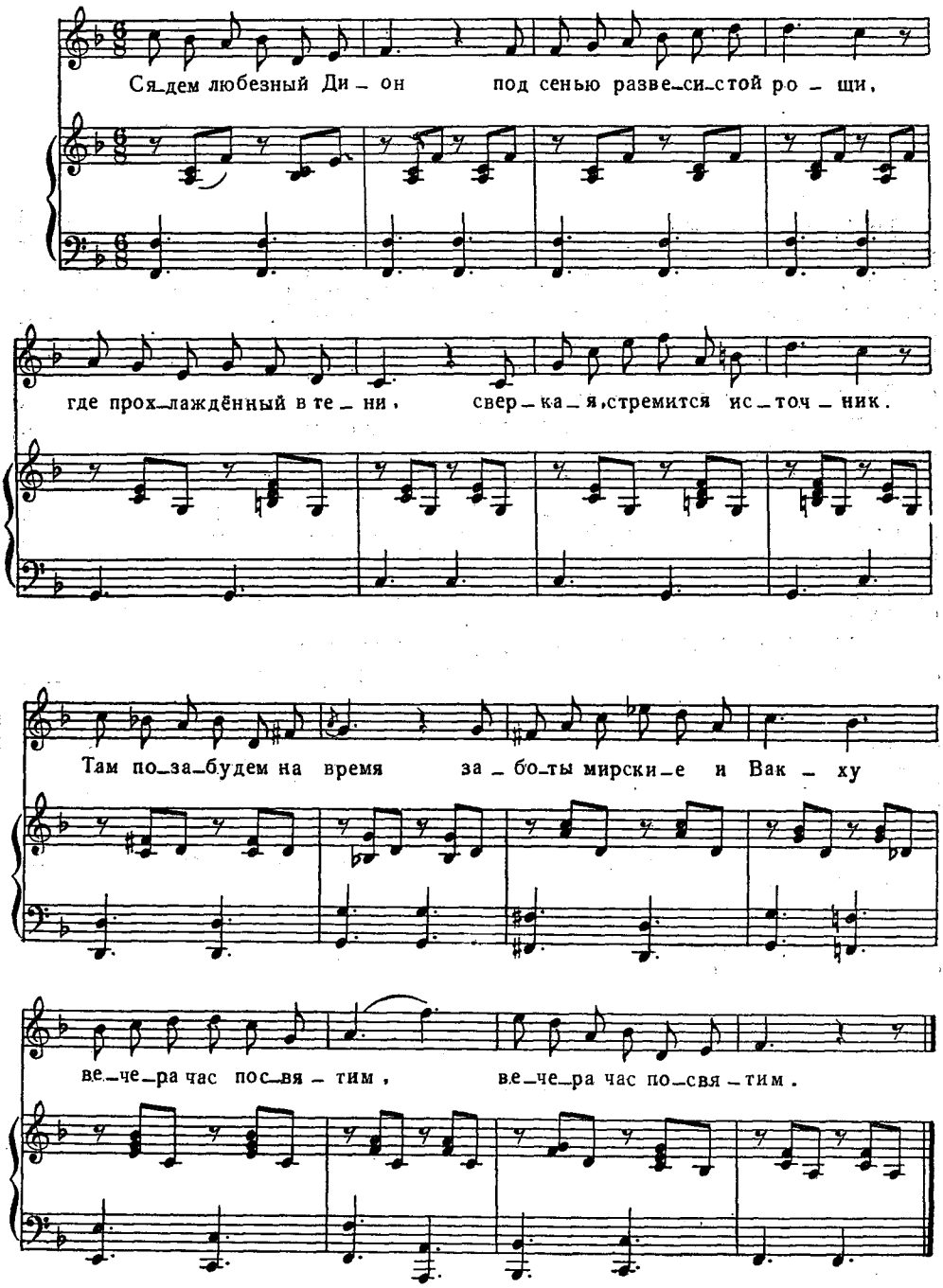
«Куплеты к Диону» М. Яковлева, из произведений которого наиболее известны романсы «Зимний вечер» (на слова Пушкина) и «Когда, душа, просилась ты» (на слова Дельвига), могут служить примером антологической лирики, очень характерной для русской культуры начала XIX века, но в музыке обычно связываемой только с именами Глинки и Даргомыжского.

Романсы «Бедно сердце» П. Долгорукого и «Пловец в волнах» Д. Кашина выбраны из нотных приложений к журналу «Аглая» за 1810 г. (сентябрь и декабрь). Если романс Долгорукого свидетельствует лишь о хорошем усвоении классических образцов (в частности о знакомстве автора с ариями и песнями Моцарта), то романс Кашина, очень напоминающий песни Шуберта (в особенности гармоническим своим планом), был создан ранее известных шубертовских песен и, таким образом, говорит о творческой самостоятельности композитора.

Публикация романса А. Плещеева — одного из ранних (1812 г.) откликов русских музыкантов на поэзию Жуковского — имеет целью наглядно проиллюстрировать достаточно высокий уровень «усадебного музицирования» начала века. Впервые был напечатан в сборнике «Баллады и романсы А. Плещеева» (1832 г.).

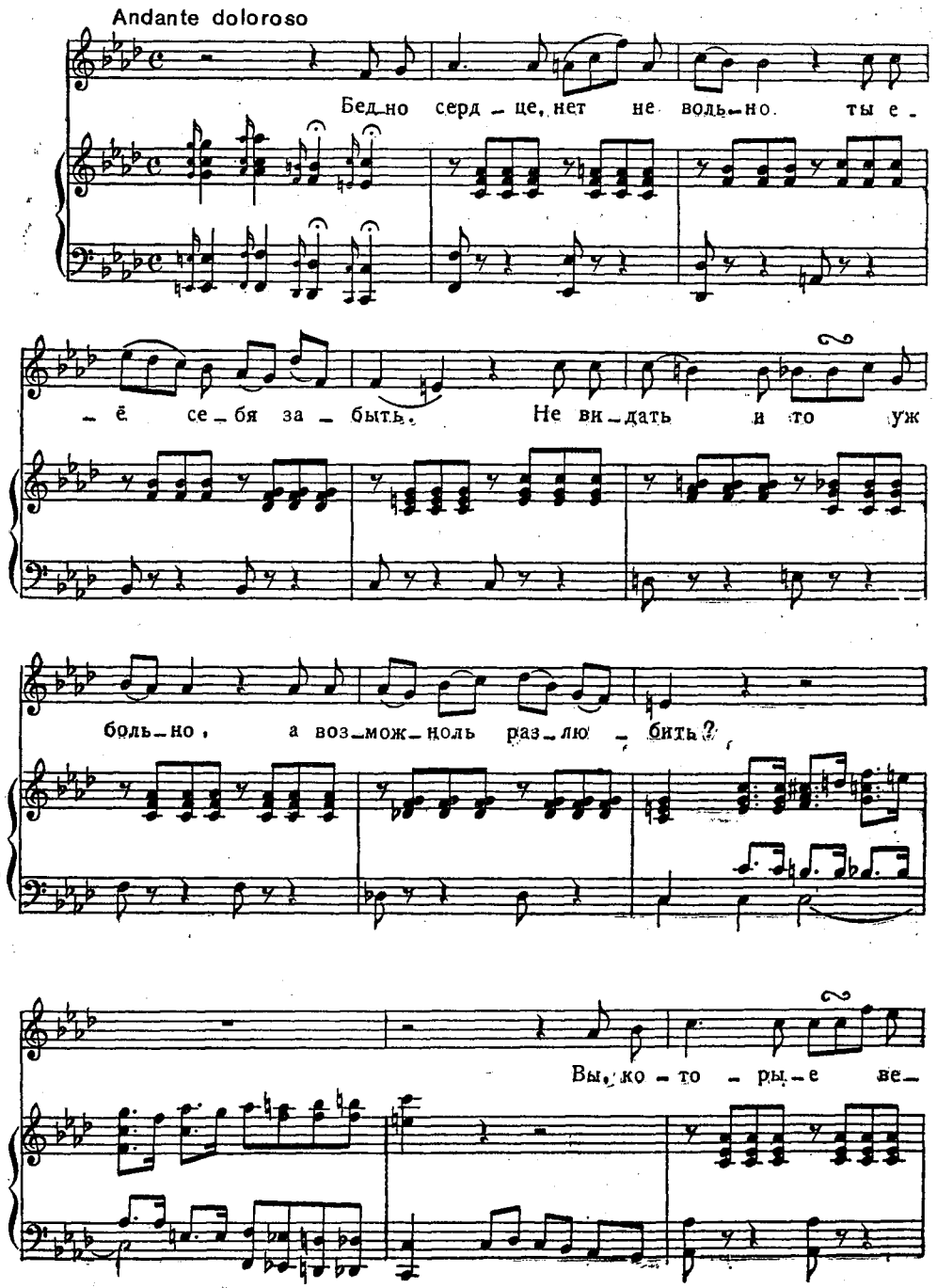
КУПЛЕТЫ К ДИОНУ

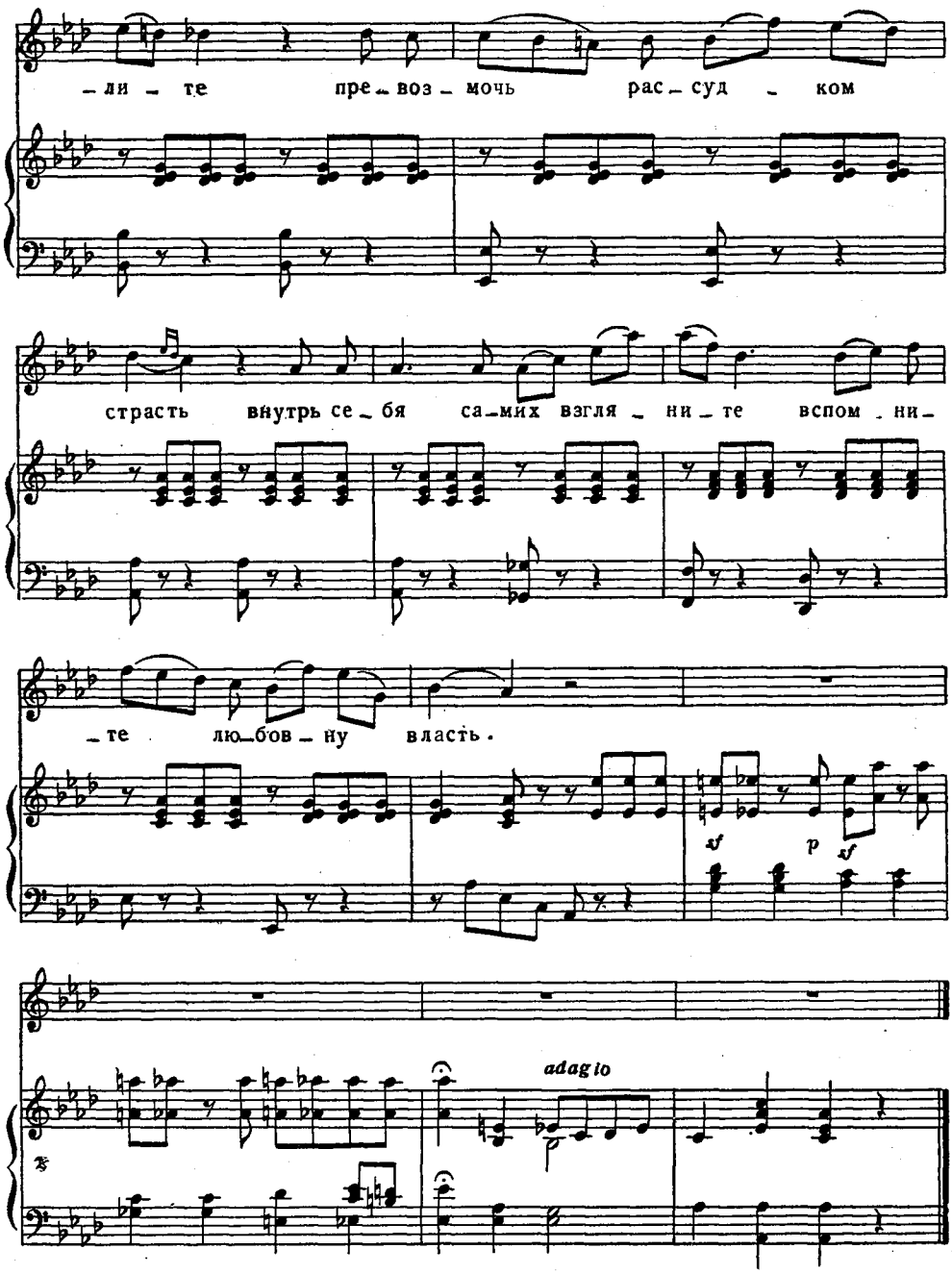
Слова А. Дельвига *Муз. М. Яковлева*



РОМАНС

Слова П. К. *Муз. П. И. Долгорукого*

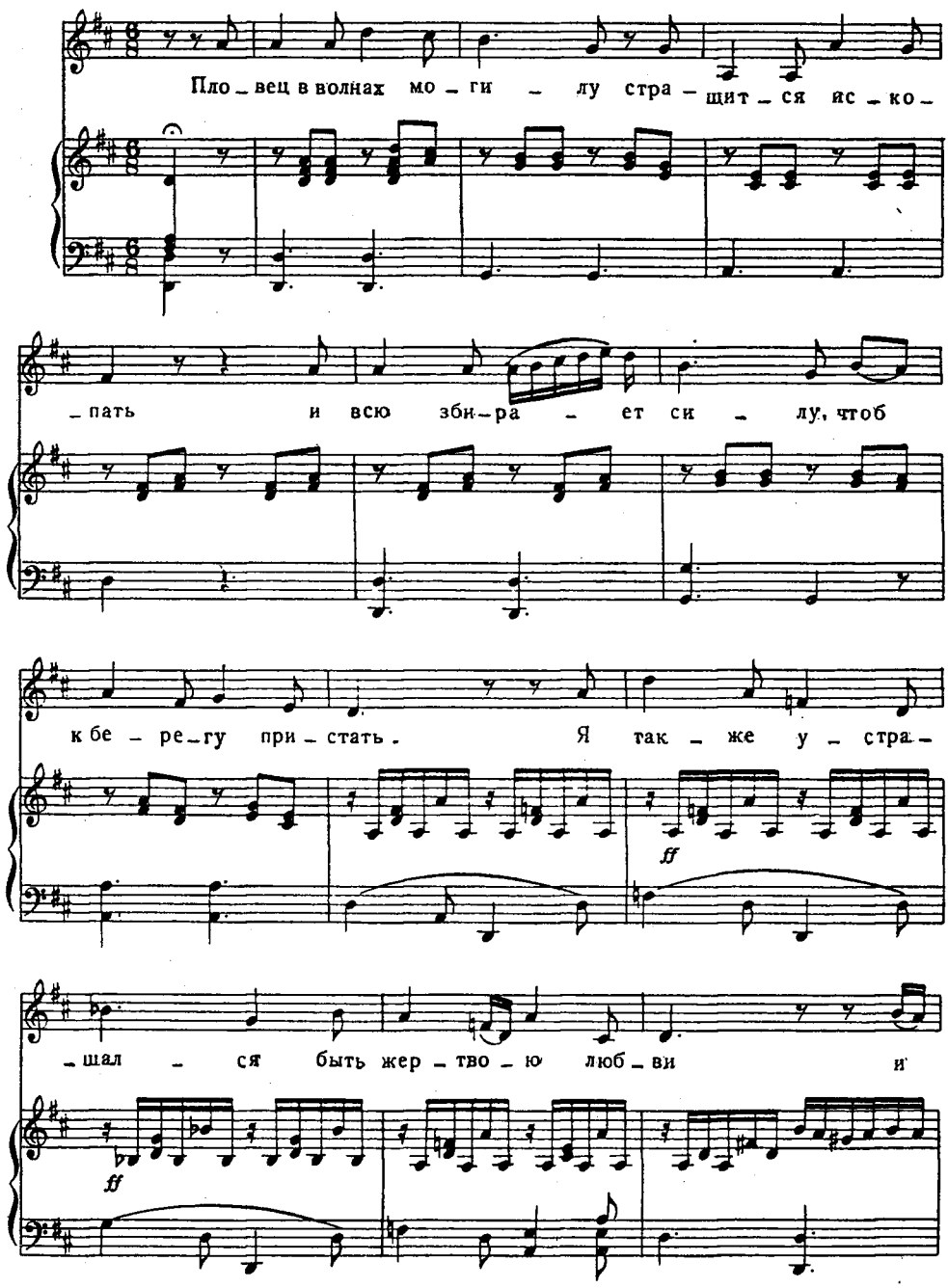


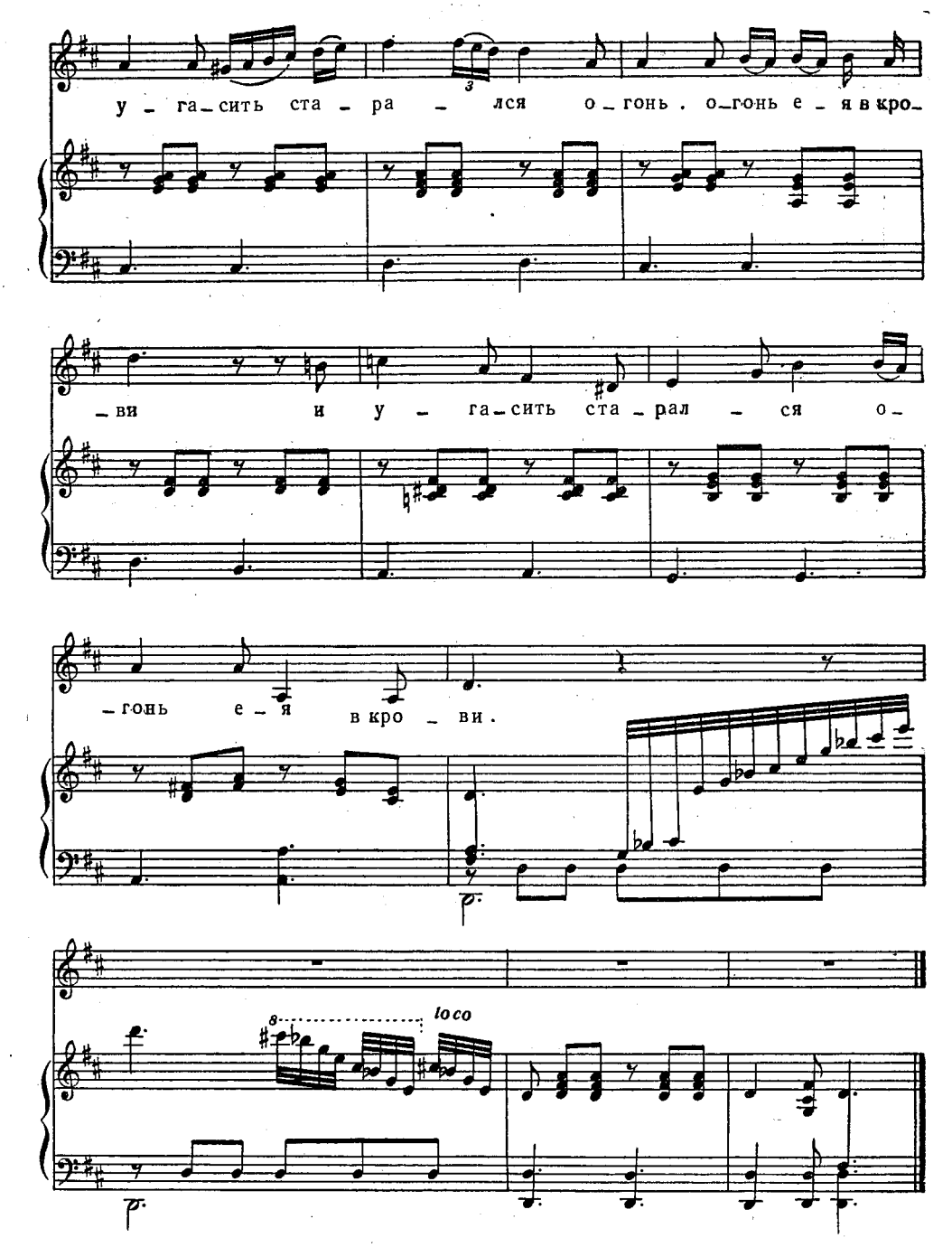


Воскресите наслажденье
Ваших пролетевших дней,
И хотя из сожаленья
Дайте власть тоске моей.

РОМАНС

Слова кн. Ш-а *Муз. Кашина*



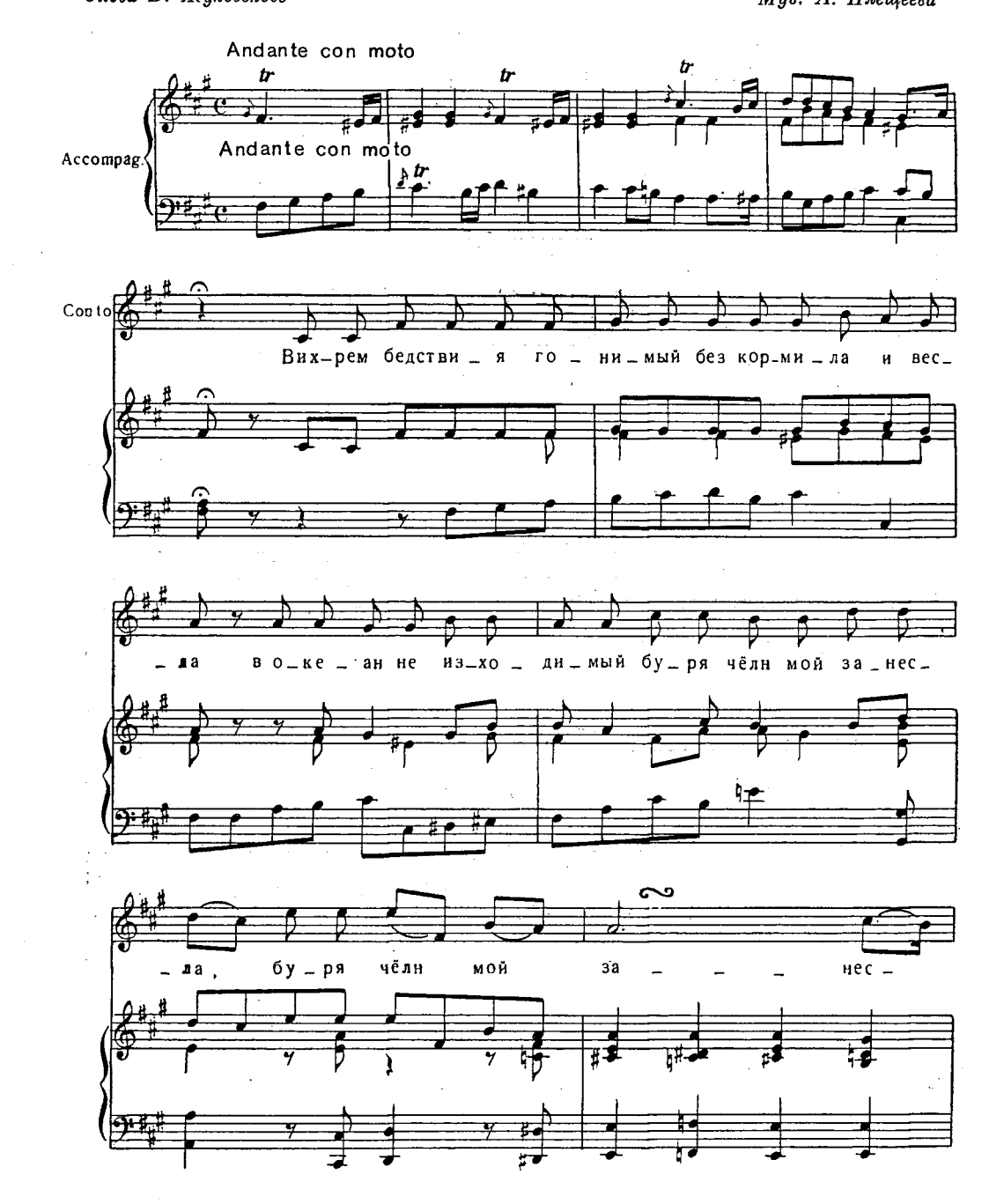


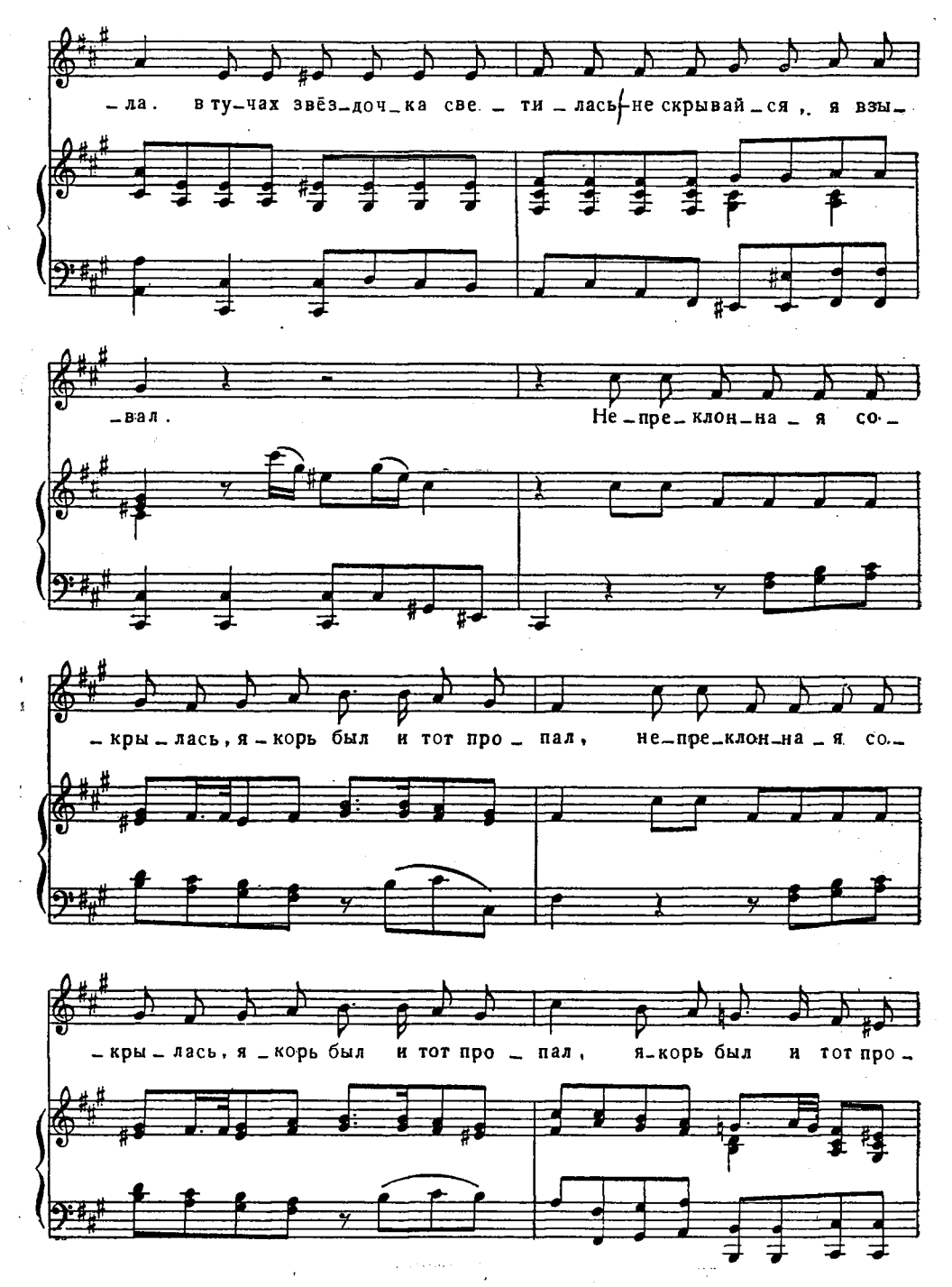
Огонь не угасает
Пред взором милых глаз;
Но с каждым днем пылает
Сильнее во сто раз.

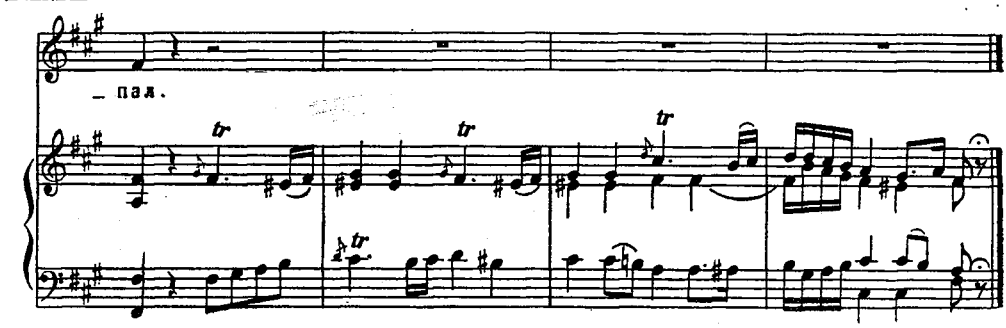
Решаюсь на разлуку —
И что же? Я терплю
Ужасну горесть, муку
И более люблю!

ПЛОВЕЦ

Слова В. Жуковского *Муз. А. Плещеева*




– ла. В ту – чах звёз – доч – ка све – ти – лась, не скрывай – ся, я взы –
– вал. Не – пре – клон – на – я со –
– кры – лась, я – корь был и тот про – пал, не – пре – клон – на – я со –
– кры – лась, я – корь был и тот про – пал, я – корь был и тот про –


пал.
tr
tr
tr
tr

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение 3

Глава I. Бытовой романс первой половины XIX века 11

Глава II. Романсы Глинки 70

Глава III. Романсы Даргомыжского 111

Глава IV. Русский романс во второй половине XIX века Романсы Балакирева и Кюи 137

Глава V. Вокальное творчество Мусоргского 174

Глава VI. Романсы Бородина 214

Глава VII. Романсы Римского-Корсакова 228

Глава VIII. Вокальное творчество А. Рубинштейна 253

Глава IX. Романсы Чайковского 265

Глава X. Русский романс конца XIX и начала XX столетия. Романсы Рахманинова 299

Приложение 341

В. А. Васина-Гроссман
Русский классический романс XIX века

Утверждено к печати Институтом истории искусств Академии наук СССР

Редактор издательства *О. К. Логинова*. Технический редактор *Н. П. Аузан*
Оформление художника *М. И. Эльцуфина*

РИСО АН СССР № 150-86В. Сдано в набор 6/IV 1956 г. Подп. в печать 15/VIII 1956 г. Формат бум. 70×108¹/₁₆. Печ. л. 22=30,14. Уч.-изд. л. 28,3. Тираж 5000. Т-07822. Изд. № 1386. Тип. зак. 350.

Цена 27 р. 40 к.

Издательство Академии наук СССР. Москва, Подсосенский пер., д. 21

2-я типография Издательства АН СССР. Москва, Шубинский пер., д. 10

ИСПРАВЛЕНИЯ И ОПЕЧАТКИ

Страница	Строка	Напечатано	Должно быть
78	13 сн.	1836/37	1835/36
92	14 сн.	бурый	бурный
172	1 св.	образы	образцы
273	3 св.	то время	свое время
287	7 сн.	Шестая	Пятая
307	23 св.	Мертнера	Метнера

Васина — Гроссман.